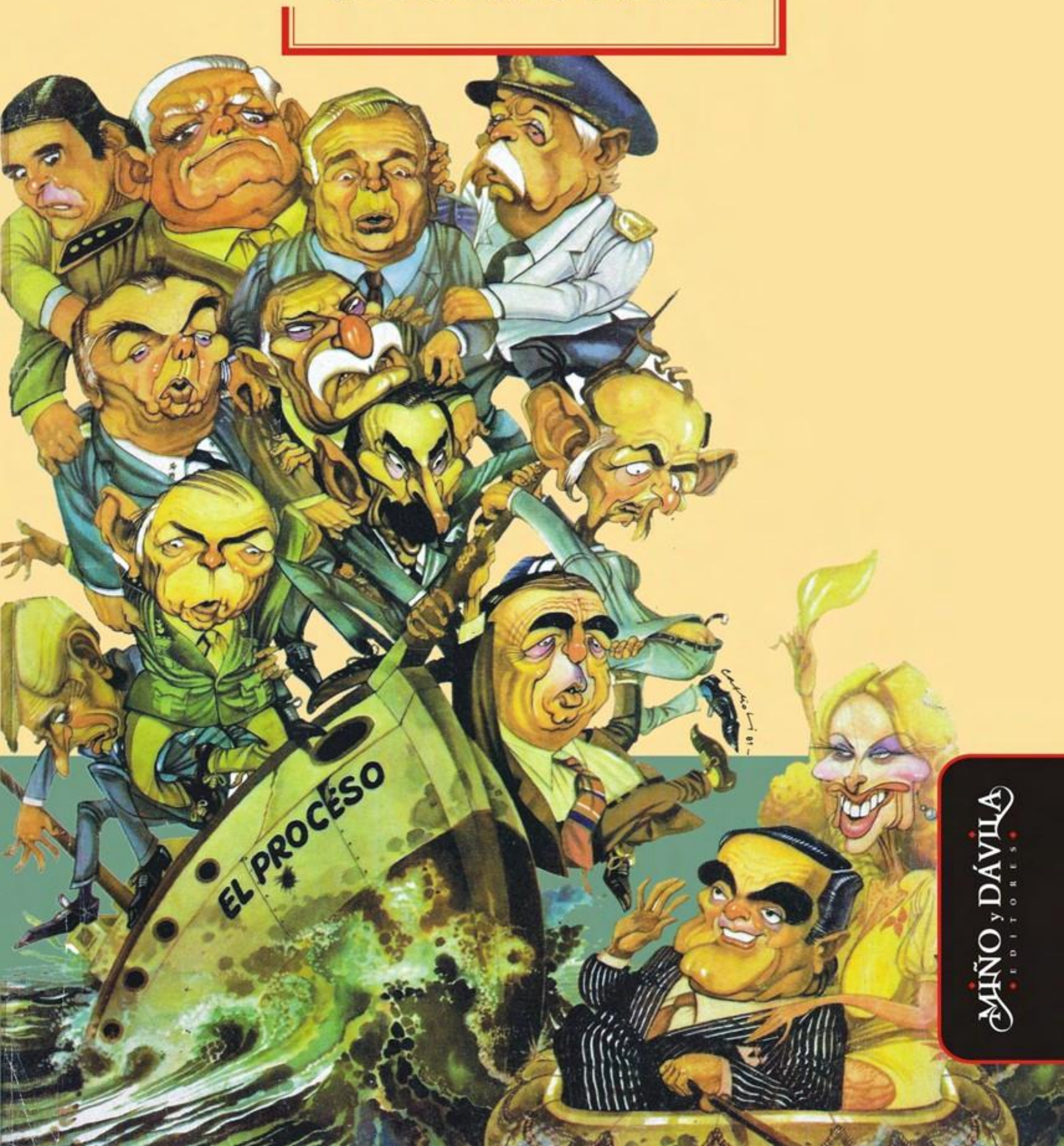
COLECCIÓN HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

MARA E. BURKART

De satiricón a HUM®

Risa, cultura y política en los años setenta



MIÑO y DÁVILA EDITORES

Colección

Historia del Arte argentino y latinoamericano

Director

José Emilio Burucúa

Se han realizado todas las gestiones necesarias a fin de identificar a los titulares de derechos de autor y de imagen reproducidas en esta obra.

Diseño: Gerardo Miño
Composición: Eduardo Rosende

Edición: Primera. Febrero de 2017

ISBN: 978-84-16467-79-2

Lugar de edición: Buenos Aires, Argentina



En Buenos Aires: Miño y Dávila srl
Tacuarí 540
(C1071AAL)
tel-fax: (54 11) 4331-1565
Buenos Aires, Argentina
e-mail producción: produccion@minoydavila.com
e-mail administración: info@minoydavila.com
web: www.minoydavila.com

Mara Burkart

De satiricón a HUM®

Risa, cultura y política en los años setenta



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

La investigación que presenta este libro surgió en el año 2004 durante las reuniones iniciales del proyecto de investigación colectiva dirigido por Waldo Ansaldi, "Los sonidos del silencio. Dictaduras y resistencias en América Latina 1964-1989". En 2008, un primer avance del trabajo quedó plasmado en mi tesis de maestría y en 2011, el estudio concluido sobre la revista *HUM®* fue mi tesis de doctorado, que defendí en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Este libro tiene su punto de partida en aquellas tesis y en artículos que escribí posteriormente. Es resultado de un trabajo elaborado en la universidad pública y en el sistema científico argentino, ya que las becas de posgrado y posdoctorado que obtuve del CONICET permitieron que me dedicase a la investigación con exclusividad.

En estos más de diez años muchas personas me ayudaron de muy distintas formas, y este libro no hubiese sido posible sin el apoyo y la motivación de quienes me acompañaron en todo o en partes de este largo proceso de investigación y escritura. Quiero expresar un profundo y afectuoso agradecimiento, en primer lugar, a la directora y al codirector de mis dos tesis, Laura Malosetti Costa y Waldo Ansaldi, así como a Gastón Burucúa, director de la colección en la cual se inscribe este libro y también jurado de mi tesis de maestría. A Laura, por su estímulo constante y porque cada encuentro con ella fue excepcional, por su aporte de rigurosas y precisas observaciones, por su orientación cuando el trabajo parecía infinito. Su generosidad intelectual y personal es un hallazgo invalorable. A Waldo, por confiar en mí desde que era estudiante de sociología, al darme un espacio en sus equipos de docencia e investigación y al dirigirme en mis becas de posgrado de CONICET. Una y otro han creado espacios interdisciplinarios de investigación en los cuales han promovido y estimulado el diálogo y la crítica respetando la diferencia, la autonomía y la creatividad. A Gastón le agradezco la confianza, la libertad y el estímulo con los cuales he podido trabajar en el libro estos dos años. También la posibilidad de discutir y aclarar algunas dudas teóricas sobre lo cómico y el humor.

También quiero agradecer a quienes me orientaron y estimularon dentro del gran mundo de la sociología y la historia: a Patricia Funes y a Lucas

Rubinich, y a los profesores de la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del IDAES- UNSAM y del doctorado en Ciencias Sociales de la UBA, en especial, a Mirta Varela. Otro agradecimiento es para los jurados de mis tesis de maestría y doctorado: Sylvia Saítta, Ricardo Sidicaro, Gastón Burucúa, María Pía López, Florencia Levín y Alicia Entel, cuyos comentarios han sido de gran valor e inspiración para seguir reflexionando sobre los problemas que me he planteado. Un agradecimiento especial es para Oscar Steimberg, con quien tuve el placer de discutir sobre las especificidades de la revista *HUM®*.

Un reconocimiento especial es para mis colegas y amigas de los equipos de investigación y docencia que conformamos en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe y en la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA por el trabajo colectivo tan necesario, por compartir más que charlas académicas y de docencia, y por el estímulo constante: Mónica Alabart, Verónica Giordano, Inés Nercesian, Julieta Rostica y Lorena Soler. También para el equipo de trabajo que conformó Laura Malosetti Costa junto a Marcela Gené en el Instituto Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y luego se trasladó al IDAES, el cual fue un espacio muy estimulante para desarrollar y enriquecer mis ideas y discutir avances de mi trabajo. Mi gratitud es con sus directoras y mis colegas de equipo: Lorenzo Amengual, Julia Ariza, Marisa Baldasarre, Juan Buonuome, Lautaro Cossia, Silvia Dolinko, Catalina Fara, Mónica Farkas, Marita García, Marcelo Marino, Isabel Plante, Sandra Szir y Verónica Tell. Quiero expresar mi gratitud a los maestros y colegas con cuyas observaciones me enriquecí al comentar avances de mi trabajo en diversos congresos y jornadas. A Cecilia Belej por nuestras jornadas semanales de trabajo a lo largo de casi dos años mientras éramos doctorandas. A Mario Ayala y a Ceça Pires, por los proyectos compartidos. A quienes me acompañan en seguir reflexionando e investigando sobre cultura y política en América Latina con su participación en el Grupo de Estudios Cultura, Medios y Sociedad en América Latina que coordino desde 2013.

Quiero expresar mi especial reconocimiento a los dibujantes, periodistas y editores que aceptaron ser entrevistados, que me facilitaron material de muy difícil acceso y que de otro modo hubiera sido imposible conseguir; especialmente a quienes como Lorenzo Amengual, Enrique Vázquez, Tomás Sanz y Marcelo Lawryczenko (Lawry) leyeron avances de mis investigaciones y me aportaron datos y puntos de vista que enriquecieron mi análisis y me ayudaron a comprender lo que habían vivido en aquellos años. A Tomás Sanz le agradezco su buena predisposición y las largas charlas que tuvimos en *Clarín*, donde surgió un gran cariño, que me enorgullece pensar mutuo. También le estoy muy agradecida a Andrés Cascioli (*in memoriam*), quien muy amablemente me recibió en sucesivas ocasiones en su estudio cuando yo estaba comenzando esta investigación. También a Nora Bonis y a Malena Cascioli, por auxiliarme cuando Andrés ya no estaba y por permitir el uso de las imágenes realizadas por Andrés Cascioli para ilustrar esta edición.

Un gran agradecimiento es para quienes me brindaron su ayuda y cariño en mi breve paso por Córdoba, haciéndome sentir muy cómoda allí. Por un lado, a Pablo Ponza, a su mamá Mónica Flores y a Hernán Jaeggi que me alojaron y me ayudaron a buscar ejemplares de la revista *Hortensia* en bibliotecas y librerías de viejo. Por otro lado, a Manuel Peirotti (Peiró) y Roberto Di Palma y especialmente, a Cristóbal Reynoso (Crist) y a su esposa, María Teresa, por toda la valiosa información que me dieron para este estudio. También quiero mencionar mi gratitud a quienes de manera muy generosa me han permitido tener acceso a sus colecciones de la revista *HUM®*: Carlos Medina, Ana King, Radio La Tribu. Y a quienes me facilitaron sus trabajos, aún inéditos o en prensa como Florencia Levín, Marcelo Borrelli, Paula Guitelman, Eduardo Raíces y Laura Vazquez. A Florencia también por compartir las inquietudes en torno al poco frecuente objeto de análisis que es el humor gráfico. Laura tengo una gran deuda, en especial, por las entrevistas que realizó a varios dibujantes para su tesis y que muy amablemente puso a mi disposición. Estas fueron un material valiosísimo para mi investigación.

Agradezco a Nicolás Kwiatkowski, Leonardo Figueroa y Marina Franco que han leído fragmentos de este libro por sus comentarios agudos y lectura detallada que han sido un valiosísimo aporte. A Carolina Palma Arce la ayuda para diseñar los gráficos y a Vivian Ribeiro, por la edición de las imágenes. También quiero reconocer el trabajo meticuloso y riguroso de Luciano López Padilla como corrector y editor: este libro no hizo más que beneficiarse con su aporte. No eludiré la fórmula usual: muchas de las virtudes de este libro se deben a todos ellos, los defectos me corresponden íntegramente.

Mi especial gratitud es para mis amigos y amigas, y para mi familia. Sin ellos nada de todo esto hubiera sido posible. A Mónica Alabart, Mario Ayala, Natalia Bustelo, José Casco, Adrián Celentano, Nicolás Kwiatkowski, Mariana Meijide, Verónica Millenaar, Silvia Ornelas, Faba Raviolo, Vivian Ribeiro y Laura Vazquez, Marianne Watson. A mis hermanos Claudia y Hernán, a mi sobrina Juana, y muy especialmente a mis padres, Arturo e Isabel, por su apoyo incondicional y por el esfuerzo en comprender en qué consiste la profesión que elegí y el trabajo que ella significa. A Leonardo Figueroa por su amor y su estímulo, fundamentales en el tramo final. Este libro está especialmente dedicado a Tatá, mi abuelo.

INTRODUCCIÓN

La revista *HUMOR Registrado* –de aquí en más *HUM*®– está fuertemente presente en la memoria que las clases medias de Buenos Aires tienen de su vida cotidiana bajo la dictadura militar. Muchos de sus antiguos lectores recuerdan esperar con ansias cada nuevo número y el placer cómplice que generaba cruzarse en el subterráneo o en el colectivo con alguien que la estuviese leyendo o que la llevase bajo el brazo. También hijos e hijas de esos lectores recuerdan leerla junto a sus padres o a escondidas, y tener pilas de revistas guardadas en algún rincón de sus casas. Pero si algunos la erigen en un símbolo de la "resistencia cultural", otros la acusan de haber sido funcional a la dictadura o la consideran apenas "lo que los militares nos dejaban leer". Más lejana en el tiempo y más difuminada quedó *Satiricón*, surgida en noviembre de 1972, cuando Juan Perón volvió por primera vez al país. Con todo, este medio dejó su impronta irreverente y mordaz en sus lectores y en la historia del periodismo gráfico vernáculo. La trayectoria y la experiencia editorial de *Satiricón* y de *HUM*® están unidas por la figura de Andrés Cascioli (1936-2009). Dibujante y editor, Cascioli resulta ser el principal exponente de un grupo conformado por un gran número de humoristas y de periodistas argentinos que se consagró en dichas revistas y que también participó en otros emprendimientos editoriales de la época como fueron *Mengano*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*. Retrospectivamente todas estas publicaciones resultan una sucesión o una cadena de la cual *Satiricón* fue el primer eslabón y *HUM*®, el último.

Pese a esta gran vigencia en la memoria colectiva de los sectores medios porteños, las ciencias sociales y humanísticas no asignaron a estas revistas la atención que podrían merecer. En los primeros años de la transición a la democracia hubo en la Argentina un auge de trabajos académicos realizados por intelectuales interesados en reconstruir el campo cultural, intelectual y periodístico, y buscar en el pasado traumático que dejó la dictadura las voces silenciadas y las resistencias generadas desde las "catacumbas"[1]. En

1. Entre los especialistas en cultura y literatura sobresalen las compilaciones de Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (1985) sobre la cultura popular

ellos predominó, explícita o implícitamente, una mirada dicotómica que sugería que la cultura masiva había sido cómplice y complaciente con el régimen militar, mientras que las experiencias *underground* o dirigidas a un público restringido habían sido expresiones de resistencia[2]. Estas interpretaciones, que distinguen a cómplices y obsecuentes de los resistentes, perduraron durante los años noventa, pues eran políticamente redituables para la construcción de la memoria sobre la dictadura militar y la actuación de la sociedad civil en aquel entonces, pero impiden comprender y explicar procesos y fenómenos culturales más complejos, en especial, el caso de la revista *HUM®* que también en esos casos queda relegada a notas a pie de página o a aclaraciones incidentales, al ser considerada una excepción a experiencias más homogéneas entre sí[3]. En cambio, en los trabajos perio-

---

y masiva argentina en el siglo XX; la de Saúl Sosnowski (1988), y la dirigida por Daniel Balderston (1987). Entre los periodistas, la transición democrática generó la recuperación de Rodolfo Walsh y la agencia de noticias ANCLA y la elevación del primero a la categoría de héroe de la resistencia (Verbitsky, 1985). Entre los estudiosos de la comunicación, se abrió el debate alrededor del papel de los medios en la construcción y consolidación del régimen democrático y del Estado en cuanto a la regulación, la normativa y las políticas públicas (Landi, 1987).

2. Heriberto Muraro (1985: 11) explicitó esta interpretación en el prólogo a Ford, Rivera y Romano (1985), al distinguir dos ámbitos antagónicos: un "entorno oficial" conformado por los medios masivos de comunicación e instituciones culturales, científicas y educativas intervenidas por los militares y los "esfuerzos de resistencia y protesta", marginales, dispersos y discontinuos.
3. En la compilación de Sosnowski (1988), Luis Gregorich, que fue colaborador de *HUM®* por más de un año, no la menciona en su artículo sobre el periodismo bajo la dictadura; en cambio, sí lo hace Beatriz Sarlo, aunque a pie de página, debido a que no forma parte de su objeto de análisis, el campo intelectual de izquierda. Carlos Altamirano (1986: 4), al reflexionar sobre el intelectual en tiempos de represión, también menciona rápidamente a *HUM®*, le reconoce haber sido una experiencia que alteraba "el silencio de espacios de mayor eco público". Ya en los años 2000, Mirta Varela (2001, 2005) distingue también dos posiciones: por un lado, la de la banalidad y el optimismo y, por otro, la de la censura, el silencio y la mordaza, por lo cual esa revista queda relegada al recuadro de las excepciones. Carlos Mangone (2006) la sitúa entre la "cultura opositora" pero no avanza en su análisis. Una excepción la ofrece Francine Masiello (1987), quien la destaca como un medio de comunicación masivo que frente a la autoridad del Estado propuso un "discurso mixto" y una estrategia de la heterogeneidad entre las culturas intelectual y popular. Estudios más recientes sobre la prensa bajo el "Proceso", como son las compilaciones de César L. Díaz (2009) y de Jorge Saborido y Marcelo Borrelli (2011), omiten la revista de Cascioli y centran el análisis en publicaciones "serias".

dísticos[4] y sobre humor gráfico[5] predominan las miradas descriptivas, anecdóticas o antológicas que recuperan tramos de la historia de estas revistas sin, por ejemplo, indagar por qué *HUM®* sobrevivió a la dictadura, por qué logró generar el ya señalado sentimiento de complicidad entre sus lectores, por qué fue un éxito o por qué ella y no otra publicación conquistó un lugar central en la cultura y el periodismo bajo la dictadura militar.

La investigación que presenta este libro busca responder a estos interrogantes y también se suma a los esfuerzos que se vienen llevando a cabo desde varias disciplinas en los últimos años por desmontar las miradas dicotómicas antes señaladas[6]. Para esto último, nos proponemos analizar las relaciones

4. En este caso sobresalen trabajos de gran valor documental sobre la prensa escrita como el de Carlos Ulanovsky (1997) y el de Eduardo Blaustein y Martín Zubieta (1998). *HUM®* no es analizada por Susana Carnevale (1999) en su libro *La patria periodística* ni es mencionada en la compilación de testimonios sobre los protagonistas de la cultura y de los medios masivos de comunicación durante la dictadura que hizo Radio La Tribu en 2003. Cascioli (2005) armó una antología de *HUM®* que le da ocasión para narrar la historia de la revista, pero no hay relatos autobiográficos, biográficos ni memorias de sus periodistas como sí los hay para otros medios: la experiencia de *The Buenos Aires Herald* fue recuperada por Andrew Graham-Yooll (1999), James Neilson (2001) y David Cox (2002), quien compiló el intercambio epistolar de su padre, Robert Cox, director del diario de habla inglesa, con su amigo Tex Harris a partir de su exilio forzado en 1979. Buena parte de la historia de *La Opinión* está narrada en la autobiografía de Abrasha Rotenberg (2000) y en la muy bien documentada biografía de Jacobo Timerman, realizada por Graciela Mochkofsky (2003). Por último, Enrique José Maceira (2004) cuenta su experiencia como redactor de *La Prensa*, otro tradicional diario argentino.
5. En cuanto a los trabajos sobre la historia de la prensa satírica y del humor gráfico argentino pueden distinguirse los trabajos realizados por humoristas argentinos, interesados en hacer una historia de su profesión y de la prolífica producción nacional, de aquellos realizados por estudiosos y académicos del humor y la risa. En el primer caso, sobresale la monumental obra de Oscar Vázquez Lucio (1985a, 1985b), conocido por su seudónimo Siulnas; el libro de Jorge Palacio (1983) quien firma como Faruk y es hijo del legendario Lino Palacio (Flax). Desde la perspectiva de los mismos actores se destacan, por un lado, la historia de la revista cordobesa *Hortensia* escrita por uno de sus colaboradores, Miguel Bravo Tedin (2001), por otro, los dos libros que escribió Landrú junto a Edgardo Russo (1993 y 1994) sobre *Tía Vicenta* y finalmente, la ya mencionada antología de *HUM®* realizada por Cascioli (2005). Diego Igal (2013) narra la historia de *HUM®* y de sus antecesoras, y las vicisitudes de su equipo de redacción. El periodista y crítico, Juan Sasturain, quien además trabajó en varios de los emprendimientos editoriales de Ediciones de la Urraca, reunió varios de sus ensayos críticos sobre historieta y humor gráfico en *El domicilio de la aventura* (1995) y *Buscados Vivos* (2004). En ellos, *HUM®* y sus historietas más emblemáticas tienen un lugar destacado. Dentro del mundo académico, en los últimos años surgieron varios estudios sobre *HUM®*. La mayoría se originaron como tesis de licenciatura (Filippo, 2000; Lafourcade, 2004; Cossia, 2005) y de maestría (Matallana, 1999, Díaz, 2004; Burkart, 2008; Raíces, 2010).
6. En esta línea, un primer trabajo relevante que destaca el lugar de *HUM®* entre las manifestaciones culturales producidas bajo la dictadura es el de Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003), que también tiene la novedad de usar a la revista como fuente histórica.

entre cultura masiva y política atendiendo a los resquebrajamientos y a las contradicciones de los regímenes políticos autoritarios, y a los artefactos culturales que se gestaron en tales coyunturas. El análisis se centra en las principales publicaciones humorísticas que surgieron en los años setenta, período amplio que es expresión simbólica del proceso cultural, político y social complejo que se abre con la transición a la democracia que encabezó el general Alejandro A. Lanusse, bajo la cual surgió *Satiricón*, y se cierra con la transición a la democracia de 1983, con la revista *HUM*® en pleno apogeo. Entre tanto, se sucedieron los gobiernos de Héctor J. Cámpora, Juan D. Perón, María Estela "Isabel" Martínez de Perón y la dictadura militar más terrible que la Argentina haya sufrido. Durante la década de 1970, la violencia adquirió protagonismo como medio para la resolución de los conflictos políticos y "como instrumento de cambio, sea revolucionario en procura del socialismo, sea de modernización conservadora para profundizar la dominación burguesa" (Ansaldi y Alberto, 2014: 28). En la Argentina, el proceso de modernización conservadora que se llevó adelante a mediados del período considerado implicó la mayor masacre perpetrada en el siglo XX por el brazo armado del Estado, las fuerzas armadas. Miles de desaparecidos y cientos de bebés robados son desde entonces una deuda y una marca imborrables para la democracia.

Las preguntas sobre por qué y cómo fue posible el terror de Estado en forma de la desaparición forzada de personas es inevitable y estuvo presente desde el inicio de esta investigación. Sin embargo, excede a los objetivos de este libro responderlas. Sí es propósito de este texto analizar las relaciones entre cultura y política a partir de artefactos culturales masivos como son las revistas de humor gráfico y reconstruir, a partir de ellas, aspectos aún soslayados de las luchas simbólicas que se desplegaron junto a la escalada de violencia y a la masacre. Para responder a estos objetivos, sondeamos la sensibilidad social y los umbrales de credibilidad y de tolerancia al observar aquello que generaba (o no) risa, especialmente, entre las clases medias urbanas con respecto a la tensión cambio/orden, autoritarismo/democracia y a la violencia política en los años setenta. Y, además, identificamos las condiciones de posibilidad para el surgimiento de espacios críticos en el ámbito de la cultura masiva y para la reconstrucción de la trama cultural destruida por la dictadura militar.

En este libro, *HUM*® tiene un lugar destacado. Esto se debe a la capacidad que demostraron sus editores para trasformar a la revista en un espacio crítico, es decir, según Roger Chartier (2005: III), en un "espacio de debate donde las personas privadas hacen uso público de su razón". Estas características hicieron de esa publicación una instancia clave para el devenir de las luchas simbólicas durante la dictadura; ella contribuyó, por un lado, a socavar los valores y a obstaculizar las transformaciones que militares y civiles aliados intentaban imponer y, por otro, a gestar una posición cultural y política alternativa a las opciones dominantes. Nuestra intención es echar luz sobre el proceso por el cual *HUM*® colocó a la

cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y oposición a la dictadura militar. Y para ello resulta imprescindible analizar sus antecedentes más inmediatos: las revistas *Satiricón*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*. Como esperamos demostrar, *HUM®* representa (terrorismo de Estado de por medio) la domesticación de la irreverencia de *Satiric*ón y, así, el fin de las expectativas de cambio imperantes desde los años sesenta. Dicho aplacamiento no fue producto de un proceso lineal ni teleológico, aunque visto retrospectivamente parezca una línea cuyos hitos intermedios fueron *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y los cambios que atravesó *HUM®* entre 1978 y 1983. Asimismo, y en su proyección a futuro, esta última sentó las bases de lo que en el correr de los años ochenta, ya en democracia, se dio en llamar el "progresismo" cultural y político. En este sentido, este libro recorre una década (clave en cuanto a la construcción del orden social de la segunda mitad del siglo XX), que durante mucho tiempo ha quedado reducida a los años de la dictadura militar[7].

Entre la historia cultural y la sociología de la cultura. Un punto de partida teórico, metodológico y político

Este estudio se inscribe en la intersección entre la sociología de la cultura y la historia cultural, aunque tiene deudas con la historia del arte, la historia social y la sociología política. De modo más preciso se ubica en el paradigma de la historiografía cultural que José Emilio Burucúa (2001: 20) denomina "agonal" o "agónico", en tanto concibe a la cultura como un campo conflictivo al "pone[r] todo su empeño en revelar las formas representativas y simbólicas que asume el enfrentamiento entre clases en el plano de la creación cultural". Fundado por Karl Marx, continuado por Antonio Gramsci, en la segunda mitad del siglo XX, este paradigma fue retomado por la sociología de la cultura, con Pierre Bourdieu en Francia y Raymond Williams del otro lado del Canal de la Mancha; y por la historiografía francesa de cuño foucaultiano con Louis Marin y Roger Chartier.

La cultura es el espacio privilegiado de producción de visiones del mundo, las cuales entran en disputa para definir el orden y sus expresiones

7. En los últimos años surgieron importantes investigaciones que toman a la década como un todo, por ejemplo, el exhaustivo estudio del humor gráfico del diario *Clarín* entre 1973 y 1983 realizado por Florencia Levín (2013); el análisis de la cultura política de la "gente común", es decir, de las clases medias que entre 1969 y 1982 no optaron por la violencia política, que realizó Sebastián Carassai (2013). Valeria Manzano (2014) analizó la tríada cultura, política y sexualidad en la juventud argentina en un período aun más amplio: 1956-1976. Por su parte, Humberto Cucchetti y Moira Cristiá (2008) coordinaron un dossier que propuso reflexionar sobre si las décadas de 1960 y 1970 eran un tema pendiente. También, partiendo del mismo diagnóstico, hay trabajos que revisaron los primeros años setenta, entre los cuales se destacan el de Marina Franco (2012) sobre la construcción del enemigo interno y el de Estela Schindel (2012) sobre las operaciones sociales y mediáticas en torno a la figura del desaparecido entre los años 1975 y 1978.

legítimas. Esas luchas surgen cuando los sujetos toman a las representaciones como armas para tejer estrategias simbólicas, las cuales determinan posiciones y relaciones, y construyen para esa clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad (Chartier, 2005). Un poder político o un grupo social proponen y ponen en circulación figuras de sí mismos y del mundo que los rodea; el crédito otorgado o negado que puedan adquirir depende de la autoridad del primero y el prestigio del segundo.

Esta concepción de la dinámica cultural recupera la noción de representación tributaria del Diccionario de Furetière de 1727. Como Marin y Chartier nos recuerdan, en cualquier representación deben reconocerse dos dimensiones o funciones: una transitiva, que se expresa cuando una representación hace presente una ausencia y postula una relación descifrable entre el signo visible y lo que este significa; y una reflexiva, que impone la presencia no de lo representado, sino del hecho y del acto mismo de representar. Esta última es más bien una autorepresentación, alguien exhibe su propia presencia como imagen y con eso construye a quien la mira como sujeto mirado. En este acto la imagen procede a la instrumentalización de la fuerza en potencia y su fundación como acto de poder (Marin, 1993). Esta mutación de la fuerza en potencia, de la dominación en hegemonía, para decirlo en términos gramscianos, no implica que aquella desaparezca, sino que asume nuevas características como dominación simbólica. La representación puede ser tomada como lo real, como signos visibles de una realidad que no lo es y, así encubierta, se transforma "en máquina de fabricar respeto y sumisión, es un instrumento que produce una coacción interiorizada necesaria allí donde falla el posible recurso de la fuerza bruta" (Chartier, 2005: 59).

En la práctica, la hegemonía no es uniforme ni estática, tampoco abstracta, por lo contrario, es siempre un proceso, un conjunto efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. Por eso, debe ser continuamente renovada, recreada, definida y modificada. Y si bien existen dispositivos representativos que buscan establecer límites, condicionar o someter al lector o espectador, estos tienen a su vez la capacidad de señalar brechas o decidir tomas de distancia respecto de aquellos dispositivos, dejando en evidencia que la dominación y la sujeción nunca son totales. En efecto, la hegemonía es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por los sectores subalternos. Este libro trata esta dinámica viva y compleja de los procesos culturales, prestando mayor atención a los desafíos, resistencias e intentos de alterar las visiones del mundo que las clases dominantes quisieron imponer en los años setenta. Entender de este modo la relación entre cultura y poder evita la dicotomía dominador/dominado que confiere al polo dominador un papel activo y al dominado uno pasivo, ya que se entiende a ambos polos como activos y en permanentes negociaciones entre sí.

Michel de Certeau (2000: XLV) puede integrarse a esta forma de comprender la cultura y las relaciones de poder al echar luz sobre "las formas

subrepticias que adquiere la creatividad" de grupos e individuos atrapados dentro de redes de poder. En complementariedad con la "microfísica del poder" propuesta por Michel Foucault, reconoce la imposibilidad de entender al poder y la dominación como omnipotencia y omnipresencia. Según De Certeau (2004), para escapar a los dominadores, la cultura adopta caminos plurales que constituyen figuras posibles de una invención social, en las que está siempre implicado un gesto político. Su metáfora de la migración ha sido fértil para aludir a la pérdida de adhesión por parte de los sujetos a instituciones que antes les resultaban creíbles y provistas de autoridad. La migración es producto de una situación de sometimiento y dominación que despoja a las instituciones de sentido. Hay situaciones (dice De Certeau) en las cuales el sentido ha "tomado el camino del exilio[8]". El hecho de que la adhesión o la credibilidad migren o se "exilien" significa que instituciones ocupadas por sujetos a quienes se tiene por conservadores y que se empeñan en resguardar "la verdad", son abandonadas por quienes reivindican una exigencia de conciencia, de justicia o de verdad (De Certeau, 2004: 26).

El análisis de las luchas de representación que este libro propone parte de objetos, formas y códigos, no de los grupos en tanto entiende, como Chartier, que las prácticas y las estructuras son producidas por representaciones que aunque enfrentadas y contradictorias son el filtro a través del cual los individuos y los grupos le dan sentido al mundo que los rodea. Los artefactos culturales –que en nuestro casos son las revistas de humor gráfico– deben ser tomados en sí mismos a partir de los conflictos particulares que generan y de los grupos sociales, culturales y políticos que se dan forma. Y sumando la propuesta de De Certeau, se debe prestar atención a los "caminos plurales" que dichos artefactos recorren. De este modo, concebimos estas revistas como los medios con los cuales autores y editores intervienen en la escena histórica, y como herramientas de dicha acción hay que reconocerles su relación dinámica con el mundo social y su materialidad, ya que los lectores manipulan también un objeto, no textos e imágenes abstractos, y las formas materiales también producen sentido. Según Noemí Girbal-Blacha (1999: 26), las revistas son espacios de reencuentro donde se cruzan trayectorias sociales e intelectuales. Y, siguiendo a Olivier Corpet, agrega que son ambiciosos emprendimientos resultado de un "complot" por parte de un grupo o movimiento de ideas que antes que informar (función propia de la prensa diaria) busca debatir y reflexionar, y por eso, en ellas tenemos muchas voces (con más o menos matices o uniformidad) que a veces son una: la de la revista.

En las revistas de humor gráfico analizamos las representaciones plasmadas en sus textos e imágenes, y los grupos y las formaciones culturales –para usar un concepto caro a Raymond Williams– que se gestaron a su alrededor. Texto e imagen entablan intrincadas relaciones entre sí, pero no llegan a

8. El término "exilio" se emplea aquí –como en el uso que se le atribuye líneas más abajo– en un sentido metafórico: no alude a la experiencia del exilio que miles de argentinos debieron emprender bajo la dictadura o antes de esta.

confundirse ya que cada uno es un objeto irreductible. La imposibilidad de homologar texto e imagen obedece a que son dos formas de representación que se exceden mutuamente: la imagen puede mostrar aquello no enunciable para la palabra como, a la inversa, puede no representar todas las figuras del discurso; es decir, que cada forma de representación tiene una lógica propia de producción de sentido. Este reconocimiento está relacionado con el interés que tiene este libro por las características visuales y formales de cada publicación de humor gráfico.

Asimismo, se vuelve imprescindible determinar la especificidad de cada una de las revistas estudiadas. Para eso nos valemos de la clásica noción de contrato de lectura (Verón, 1985), que permite relevar el modo particular en que cada medio de prensa construye su relación con los lectores a los fines de explicar su éxito o fracaso. Según Eliseo Verón (1985: 2-3), el éxito de una publicación se mide por su capacidad de

> proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual; hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de "seguir" la evolución socio-cultural de los lectores preservando el nexo; modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera coherente.

El estudio de dicho contrato de lectura implica identificar "todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa" por cuyo intermedio se construye el nexo con el lector: portadas y contratapas, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de "apelación", modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos al lector y sus variaciones. Asimismo, el análisis debe contemplar la regularidad de aquellas propiedades, la diferenciación con respecto a otros soportes y la sistematicidad de las propiedades exhibidas por cada uno de ellos.

Por su parte, las condiciones sociales de producción y recepción de las revistas de humor serán analizadas a la luz del concepto de campo elaborado por Pierre Bourdieu. En complemento con la noción de cultura ya presentada, este concepto permite explicar la singularidad del creador a partir de la "reconstrucción del espacio [donde] el autor se encuentra englobado y 'comprendido como un punto'" (Bourdieu, 2005: 14). Un campo es un ámbito de relaciones de fuerza, un microcosmos social separado y con una autonomía relativa. En cada campo hay personas dispuestas a jugar según sus reglas específicas y una serie de intereses fundamentales asociados a la existencia de aquel. Allí, en el caso del campo cultural, se engendran las obras. De este modo, el campo se constituye en institución objetivada mientras, dirá Bourdieu, el habitus es la institución incorporada. El habitus delimita las disposiciones a actuar, pensar, percibir y sentir de cierta manera y no de otra, ligado a lo pensable y lo no pensable, lo decible y lo no decible, es aquello que se concibe como "natural", es el sentido objetivado de las

instituciones. El habitus es para Bourdieu lo que para Raymond Williams es la estructura del sentir. Con esta noción, Williams elude conceptos más formales como "concepción del mundo" o "ideología" y puede dar cuenta de "los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales" (Williams, 2009: 180).

En esta investigación optamos por la propuesta de Williams en tanto y en cuanto permite percibir una experiencia social *en proceso*, desde el momento en que aún no es reconocida como social sino como privada hasta su formalización, clasificación e institucionalización. Como señala Beatriz Sarlo (1993: 14) al respecto, las estructuras de sentimiento "organizan sentidos y valores de modo *presistémico* y se captan (esta es la esperanza de Williams) en el momento de su [surgimiento]". En otras palabras, articulamos el concepto de campo de Bourdieu con el de estructura de sentir de Williams para dar cuenta de las luchas por el sentido de la sociedad, es decir, por la hegemonía.

Bourdieu (2005), además, sostiene que existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos y que estos se constituyen históricamente y funcionan sincrónicamente. Distingue tres estados de los campos: la conquista de su autonomía relativa con respecto al mercado y al poder político, la conformación de una estructura dualista producto de un proceso de diferenciación interna y la definición del mercado de los bienes simbólicos. En esta investigación no se analiza el proceso de surgimiento de los campos sino que, como punto de partida, se reconoce su existencia para analizar una coyuntura específica, la de los años setenta en la Argentina. En efecto, las revistas de humor gráfico de esos años irrumpieron en un campo ya conformado, el "de la gran producción" mediática y cultural –espacio que se contrapone al "campo de la producción restringida", según distingue Bourdieu–, y los editores que se inscribieron en ese ámbito se mostraron dispuestos a jugar bajo las reglas vigentes allí e hicieron valer el capital simbólico que habían acumulado en luchas previas cuando debieron acomodarse y buscar alternativas ante la modificación arbitraria de aquellas reglas. Dentro de esas coordenadas de espacio, de tiempo y de vectores, la mirada diacrónica del campo de la producción cultural orientada al gran público permite percibir los procesos de ampliación, repliegue, crisis y recuperación como parte de las luchas por la hegemonía, es decir, luchas por definir el orden social y la cultura legítima. Por su parte, el análisis sincrónico del campo posibilita distinguir las posiciones que lo estructuraron y los sujetos que, con sus producciones, ocuparon dichas posiciones en determinado momento, y también permite construir el sistema de relaciones específico en el cual surgió cada revista y determinar el campo de lo decible (y lo no decible) y lo visible (y lo no visible) socialmente.

Sin embargo, tal vez podría objetarse el uso de la noción de campo porque, a mediados de la década, el espacio público o "público-político" vio coartado, en términos Jürgen Habermas (2001), su funcionamiento en tanto

red estructurante para la comunicación de opiniones referida al mundo de la vida, la cual debiera estar caracterizada por su porosidad y su permanente posibilidad de expansión. Así, el campo perdió su autonomía debido a la violenta intromisión del campo de poder. La consiguiente estrechez del espacio público se dio a expensas de la cultura: de inmediato reconocemos que la alteración estructural y subjetiva que generó tal intromisión significó una gran crisis del campo cultural y mediático[9]. El análisis de dicha crisis y de las distensiones que se registraron en el control ejercido por el campo de poder se combina con la identificación de la rehabilitación lenta y gradual de espacios de autonomía y las producciones culturales que procuraron reconstruir la trama comunicacional destruida.

Nuevamente es Michel de Certeau quien nos permite comprender mejor el lugar desde el cual las revistas de humor ofrecieron sus puntos de vista para intervenir sobre el mundo que las circundaba. De Certeau (2004: 196) sostiene que "cada cultura prolifera sobre sus márgenes, se producen irrupciones, a las que se designa como 'creaciones' relativas a los estancamientos. Burbujas que brotan de las ciénagas". La acción dominante de la cultura "se detiene sobre los bordes de un mar. Esta frontera móvil separa a los hombres del poder de 'los otros'". Debido al hecho de ser revistas sin una casa editorial importante que las sustentase y a su género, tanto *Satiricón* como *HUM®* en sus inicios ocuparon los márgenes de la cultura masiva. Esa posición fue aprovechada por sus editores, quienes demostraron ser sujetos dispuestos a jugar con las posibilidades de un género que, como sostiene Jorge Rivera (1981: 116), es:

> Terreno de las entrelíneas, de la indirecta alusión al contexto, de los límites rígidos y paradojalmente extensibles, ya que puede hablar simultáneamente o sucesivamente de su carácter hedonístico, provocativo, crítico, lúdico, gratuito, enmascarador, catártico, sustitutivo, reflexivo, analítico, compensador, etc., con una permisividad que admite los más variados y contrapuestos enfoques.

Su equipo editorial optó por esa estrategia en que el humor gráfico quedaba al servicio de las luchas por el sentido de la sociedad, sin dejar de estar bajo la dependencia de las leyes sociales vigentes. En palabras de De Certeau, podríamos señalar que insinuaron "un desborde, un exceso, y por eso mismo una falla en el sistema del cual recib[ían] su aporte y sus condiciones de posibilidad. [...] Desplaza[ban] su equilibrio, sin escapar a él, sin embargo. Aquí, hay un juego[,] la pirueta de una bufonería: una diversión, una trasgresión, un traspié 'metafórico', un pasaje de un orden a otro". En *Satiricón*, pero sobretodo en *HUM®*, el reconocimiento de lectores y cole-

---

9. Bourdieu (2005: 287) no descarta el concepto de campo para referirse a la coyuntura de la Revolución de 1848 en Francia, cuando entiende que hubo una "gran crisis del campo" o a la del nazismo y del estalinismo, casos límite de "regímenes decididos a someter el pensamiento libre".

gas, permitió que aquello inicialmente marginal pasase a ocupar espacios de mayor centralidad en el campo de la cultura masiva.

La risa como espacio crítico

La Argentina tiene una vasta y rica tradición en humor gráfico que se remonta a comienzos del siglo XIX, pero escapa a los límites de este libro indagar en ella y en los tipos de comicidad que cada coyuntura histórica propició[10]. La historicidad de la risa presenta sus desafíos al investigador, pero como advierten Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2013), es en la consideración de aquello que hace reír (y ya no para el espectador o lector actual) donde resultan evidentes los cambios en la sensibilidad a lo largo del tiempo y en distintas sociedades. En nuestro país, los años setenta fueron una coyuntura en la cual la euforia ante las posibilidades de cambio cedió al miedo y las luchas simbólicas convivieron y se solaparon con otras en las cuales la violencia política armada fue el modo predilecto para la resolución de los conflictos políticos. Bajo tales circunstancias, se abrieron paso la risa satírica y, el humor negro o tragicómico. Las revistas que en ese momento encontraron las condiciones de posibilidad para desarrollar la risa satírica son las protagonistas de este libro.

Si la comicidad es histórica, el humor político es una de sus expresiones más ligada al tiempo y al lugar de su producción, lo cual convierte al humorista en un cronista voluntario o involuntario de la época y a su elaboración en algo que a posteriori (o en otras coordenadas geográficas o sociopolíticas) es necesario explicar, describir y contextualizar para que adquiera sentido y resalte lo que no surge a la vista. Eduardo Romano (1990: 89-90) sostiene que la caricatura política "es arte de circunstancias, la caricatura pierde vigencia rápidamente o se convierte en un auxiliar de la información histórica en tanto crónica informal y expresiva de una época, un lugar, un proceso".

---

10. En los últimos años, surgieron estudios muy interesantes sobre la producción humorística argentina de la segunda mitad del siglo XX desde la historia y la historia del arte, que se suman a la bibliografía mencionada en la nota 5 de esta introducción. Isabella Cosse (2014) ha escrito una historia social y política de la célebre tira de Quino: *Mafalda*, Florencia Levín (2013) ha relevado y analizado los *cartoons* de Landrú y la página de humor del diario *Clarín* entre 1973 y 1983, Valeria Manzano (2012) estudió las revistas de humor gráfico de los primeros años setenta; y Amadeo Gandolfo (2014) la relación entre política, oficio y gráfica en las publicaciones y en la obra de los principales humoristas argentinos entre 1955 y 1976. Desde la historia del arte, Sandra Szir (2011) estudió a la emblemática *Caras y Caretas* desde la perspectiva de la cultura visual, Marcela Gené (2008a, 2008b, 2006, 2005) trabajó la producción de imágenes cómicas bajo el peronismo y en los años treinta; Isabel Plante (2013) analizó *La mujer sentada* de Copi. La obra de Copi también fue estudiada por Laura Vazquez (2009, 2015), quien a su vez hizo un gran aporte a los estudios sobre historieta con su libro *El oficio de las viñetas* (2010) donde analiza la consolidación del "campo" en la segunda mitad del siglo XX.

El trabajo de investigador se vuelve clave, ya que consiste en reponer no sólo el contexto y los códigos sino más bien los sentidos posibles que tales producciones humorísticas generaron más allá de las intenciones originarias de su autor, porque –como señala Gombrich (2004: 57), al reseñar esta fugacidad– "si hay un tipo de imagen que se queda muda sin ayuda del contexto, el texto y el código, [esa] es la caricatura política. Su sentido quedará inevitablemente perdido para quienes no conozcan la situación que comenta". Asimismo, reponer el contexto, los códigos y los sentidos posibles permite identificar también los riesgos, las audacias y los actos de autocensura que asumieron los autores de las humoradas y sus editores.

En esta irrupción deliberada de lo cómico como un arma, se produce lo que de modo más acotado el sociólogo Peter Berger (1999: 255) define como "el uso de lo cómico en un ataque que forma parte de *un programa* del que la esgrime", y el crítico literario Northrop Frye (1957) como una "ironía militante". La idea de tener un programa o ser parte integrante de un plan de militancia emparienta las diversas vertientes de ese ataque sin violencias ni injurias, generalmente dirigido a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y la religión, y a grupos sociales y sus culturas (Burucúa, 2007). En su forma literaria, esta actitud se asocia con la ironía para volver "los puntos fuertes del adversario en su contra y los transforma así, en debilidades" (Berger, 1999: 260); en su forma visual, (pueden ser muchos otros géneros) como se plasma en la caricatura, más bien recurre a las alusiones más o menos veladas, más o menos metafóricas, recurso eficaz para el ataque político que puede escudarse en el "animus iocandi". En palabras de Freud (1986: 180), la caricatura consiste en un rebajamiento: en despreciar y restarle títulos de dignidad y autoridad a partir de volver cómico a quien se considera un enemigo. La caricatura exagera, "carga" y deforma, rebaja y desenmascara[11]. *Satiricón*, *Chaupinela* y *HUM®* construyeron, cada una, un "programa" propio que orientó el sentido del ataque cómico que desplegaron. Identificar y analizar esos programas nos permite saber sobre el modo en que cada publicación intervino en las luchas simbólicas y sobre el vínculo que crearon con sus lectores.

El placer producido por el rebajamiento que genera la caricatura implica un sentimiento de superioridad tanto en el productor como en el consumidor de estas imágenes. Thomas Hobbes (1651) reconocía ese sentimiento y le otorgaba un poder liberador a la risa[12]; dos siglos más tarde Charles Baudelaire (1855) asociaba ese sentimiento de superioridad con la subjetividad moderna: es el hombre moderno que ríe. Y volviendo a Freud (1986), reseñemos que, a comienzos del siglo XX, lo vinculó con los procesos psicológicos que generan placer, como la sublimación. En todo caso, la eficacia de la caricatura reside en la capacidad de involucramiento que el dibujante logra

---

11. Sobre el desarrollo histórico de la noción de caricatura y de esta como arte cómico, véase Gombrich (1982, 1996, 1997, 2001); Burucúa y Kwiatkowski (2012).

12. Sobre el humor en Thomas Hobbes, véase Valbuena de la Fuente (2002).

del espectador. Este involucramiento es en carácter de cómplice en contra de un enemigo al que se torna cómico al volverlo inferior y despreciable. En tiempos más recientes, Laura Malosetti Costa (2002: 2) encuentra más matices específicos y prefiere hablar de cohesión antes que de complicidad y de un efecto tranquilizador:

> Aun las caricaturas más feroces no tienen como objetivo principal atacar o provocar la violencia, sino más bien cohesionar y tranquilizar a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar la risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores.

De este modo el humor delimita la frontera entre los grupos y entre estos y quienes no pertenecen a alguno. Sin embargo, también es verdad que no es necesario que el público esté de acuerdo de antemano, la sátira puede también tener una función pedagógica. Las dos opciones son posibles, hay casos donde la risa privilegia fortalecer la posición propia y la cohesión de quienes puedan compartirla y otros, en los cuales se procura su ampliación. Es posible que el público acabe comprendiendo la indeseabilidad de lo atacado gracias a los esfuerzos del satírico (Berger, 1999). El humorista tiene la capacidad de "enseñar a ver" de manera novedosa y ridícula, en palabras de Gombrich (2001: 6), puede "hechizar" y "desenmascarar al héroe público, reducir sus pretensiones y hacer un stock gracioso de él". De este modo, se reconoce que lo cómico también puede ser una forma de percepción y de acceso al conocimiento: revela incoherencias y ofrece un diagnóstico del mundo, "Penetra más allá de las fachadas del orden de las ideas y del orden social y desvela otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales" (Berger, 1999: 78). El humorista ofrece una visión del mundo, que no es necesariamente la consagrada, de ahí su potencial peligrosidad como agente de disrupción.

Todas estas características cobran ribetes especiales e interesantes bajo coyunturas políticas autoritarias y dictatoriales en las cuales el espacio público se ve fuertemente restringido y controlado, el miedo es impuesto y genera autocensuras y retraimiento en la sociabilidad, y políticas represivas torturan, desaparecen y asesinan a personas así como aniquilan tradiciones, símbolos, discursos e imágenes. La risa satírica tiene el plus de convertirse en acto político, micro y cotidiano pero acto político al fin. Es un gesto de rebeldía incluso de resistencia ante regímenes que procuran disciplinar las sociedades y controlar y limitar las acciones de los individuos. Desafiando o dejando en suspenso lo trágico, este tipo de humor hace soportable el dolor, consuela y contribuye al procesamiento de hechos y situaciones traumáticos. Reconstruir la historia de las principales revistas satíricas argentinas de los años setenta es lo que nos permitirá dilucidar los alcances y los límites de

estos tipos de risa[13] y las condiciones que posibilitaron su emergencia o su repliegue. Establecer contra quiénes y contra qué blandieron su sátira *Satiricón*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y *HUM®* permitirá identificar las luchas simbólicas que entablaron y los gestos de rebeldía y resistencia que tuvieron. Y prestar atención a quienes leían cada una de estas revistas será el modo de indagar en las instancias de cohesión y complicidad generadas por la risa así como también en su capacidad de enseñar a ver las cosas de otro modo.

Itinerario de lectura

Este libro se compone de cinco capítulos. El primero está dedicado a *Satiricón*. Comienza con una descripción del estado de la prensa de humor gráfico al inicio de la década del setenta y de las condiciones sociales de expansión del mercado de bienes simbólicos que posibilitaron su irrupción a fines de 1972 y, previo a ella, la de la revista *Hortensia*, en la provincia de Córdoba. Luego se analizan las características específicas de la propuesta de la revista y su mutación en el tiempo, ya sea a raíz del éxito comercial que tuvo y de las sanciones por parte de la censura que recibió. En su contrato de lectura se expresan aspectos de la estructura de sentimientos vigente en sectores medios de aquel entonces, caracterizada por las ansias de cambio y de "libertad". En su poco más de año y medio de existencia, *Satiricón* intervino en las luchas simbólicas que se desataron en los candentes meses que transcurrieron desde el primer retorno de Juan Perón al país en noviembre de 1972 y su muerte en julio de 1974, cuando asumió a la presidencia de la Nación su viuda, Isabel Perón, quien inmediatamente clausuró la irreverente *Satiricón*.

Sin desconocer el quiebre que significó la instauración del régimen dictatorial, el segundo capítulo examina las revistas de humor gráficas producidas en Buenos Aires entre 1974 y 1978. Fueron años de repliegue y crisis del campo de la cultura masiva, y la prensa humorística no fue una excepción. *Mengano* y *Chaupinela*, las nuevas publicaciones que aparecieron después del cierre de *Satiricón*, buscaron disputar su lugar pero no lo lograron. *Chaupinela* fue el primer emprendimiento dirigido por Andrés Cascioli y duró sólo un año, hasta que Isabel Perón presionó por su cierre. A fines de 1975,

13. Otra línea de análisis del humor es la semiótica, en la cual se inscribe Oscar Steimberg (2001), quien se propuso deslindar lo específico del humor gráfico. Por su parte, Ana B. Flores (2001) propuso una perspectiva sociosemiótica para la búsqueda de una "política del humor". Además, Flores (2009) y su equipo han elaborado el *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* el cual es un gran trabajo de síntesis teórica y estudios de casos. También Florencia Levín (2015) ha hecho una excelente reconstrucción y síntesis de los estudios del humor gráfico como género, ya sea en términos conceptuales o históricos e historiográficos. Esta perspectiva ha tenido su origen y ha sido muy fructífera para el estudio de la historieta.

Satiricón volvió a editarse. Su segunda etapa fue breve, ya que después del golpe de Estado debió cerrar nuevamente. Se ponía fin así tanto a un tipo de publicaciones como a una vertiente destacada de sátira social y política aguda e irreverente. Sin embargo, no fue el fin de la prensa humorística. El último apartado del capítulo está dedicado a las revistas de humor gráfico publicadas en los primeros años de la dictadura: *El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta*, la emblemática publicación de Landrú que reapareció en 1976. La primera fue el intento de quienes habían hecho *Satiricón* y *Chaupinela* de seguir editando revistas y trabajando como humoristas. Estos jugaron con el discurso oficial y oficialista en una búsqueda de generar risa y de identificar los límites de una censura y un poder represor que parecía no tenerlos. La segunda inauguró el humor político en dictadura pero con un fuerte sesgo oficialista. Ambas fueron publicaciones con poco éxito comercial, de corta existencia y en buena parte han quedado en el olvido.

Entre el capítulo 2 y el capítulo 3, un pequeño excurso está dedicado a definir y a caracterizar a la dictadura militar instaurada en marzo de 1976 y a analizar el inmenso impacto que tuvo en el campo de la gran producción cultural. En efecto, entre 1976 y 1978, la cultura masiva –específicamente, la televisión, la radio, el cine y la prensa gráfica diaria y periódica– fue violentamente concentrada y reducida a una única opción, la cultura comercial, debido al aniquilamiento y repliegue de las otras opciones que estructuraban dicho espacio. Fue en 1978 cuando se combinaron una serie de factores que habilitaron un primer resquicio en la coraza impuesta por las fuerzas armadas y dieron ocasión a un tímido descrédito y cuestionamiento hacia el régimen dictatorial.

Las revistas *Chaupinela* (1974-1975), *Satiricón* en su nueva época (1975-1976) y *El Ratón de Occidente* (1976-1977) son el nexo entre la primera *Satiricón* y *HUM®*. El capítulo 3 trata sobre el periodo inicial de la nueva revista de Cascioli: desde su surgimiento, en la coyuntura del Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, y comienzos de 1981, cuando una nueva distensión del régimen se combina con la consolidación de *HUM®*. El análisis de las representaciones satíricas y serias publicadas en la revista que aludieron, por un lado, a los proyectos refundacionales de las fuerzas armadas en el plano económico, político, represivo y cultural, y por otro, a los comportamientos de los distintos sectores sociales frente a los mismos, delata el surgimiento de un espacio crítico y de luchas simbólicas que protagonizó la revista. También se describe y analiza la propuesta editorial de *HUM®* y su devenir en el tiempo a los fines de explicar su éxito y la posición políticamente central que adquirió en la etapa posterior. Por último, destacamos cómo *HUM®* contribuyó a reconstruir la trama cultural desarticulada primero por la Tri- ple A (Alianza Anticomunista Argentina) y luego por la dictadura militar.

En 1981, *HUM®* consolidó su contrato de lectura basado sobre la aparente paradoja de definirse como una revista seria y política de humor gráfico satírico. El capítulo 4 da cuenta de esta transformación y del acelerado proceso de politización que implicó. Analiza continuidades y transformaciones

en lo que será su etapa de mayor éxito, esto es, entre 1981 y la instauración de la democracia en diciembre de 1983. En estos tres años, *HUM®* quedó posicionada en el centro de la escena cultural y política como expresión alternativa del régimen militar y de la derrota de la izquierda revolucionaria, al fomentar activamente los valores democráticos.

El capítulo 5 propone una perspectiva más amplia del período 1978-1983 pero prestando especial atención a la inscripción de *HUM®* en la tradición de humor gráfico vernáculo, a las propuestas editoriales y extraeditoriales surgidas en torno a ella y de Ediciones de la Urraca. Se analiza así el proyecto editorial y, sobre todo, de intervención en la cultura, que Cascioli encabezó. La hipótesis que subyace es que el éxito de *HUM®* y de su capacidad para organizar y estructurar un punto de vista permitieron sentar las bases para la reconstrucción y reactivación del campo de la cultura masiva al delinear los contornos de una posición alternativa que, retrospectivamente, consideramos uno de los gérmenes del progresismo cultural que se desplegó con fuerza en los años ochenta.

CAPÍTULO 1

Satiricón: innovación, irreverencia y "libertad" del humor gráfico (1972-1974)

> *[Guillermo] Divito está muerto; [Abel] Ianiro también. [Roberto] Battaglia ya no dibuja. Landrú repite sus fórmulas de siempre, de los sobrevivientes de Tía Vicenta muy pocos siguen ejerciendo el oficio de humoristas. Los más nuevos no tienen dónde publicar al no haber revistas de humor [...] El humor social parece reemplazar al humor político. Ya no interesan las narices de los gobernantes ni las manchas de sus caras, ni siquiera sus actitudes.*
> *Carlos Trillo y Alberto Bróccoli (1971)*

> *Cuando salió Satiricón no podíamos prever su éxito pero si teníamos claro que comenzábamos un nuevo tono humorístico argentino.*
> *Oskar Blotta (1974)*

> *Creo que dentro de la historia del humor y la historieta de la década del '70 van a figurar sin duda Hortensia, Satiricón y estas Bienales.*
> *Crist (1976)*

Pareciera que fue necesario que Trillo y Bróccoli enunciaran ese estado del humor gráfico nacional para que este se reactive. La revitalización vino de la mano de nuevas publicaciones y, como señala Crist, de las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en Córdoba a partir de 1972. Un año antes, en 1971, también en Córdoba, apareció *Hortensia, "La papa"*, revista editada por Alberto Cognigni y a fines de 1972, en Buenos Aires, *Satiricón*, dirigida por Oskar Blotta en sociedad con Andrés Cascioli. Con ambas publicaciones y con el cambio en la pauta de contratación del diario *Clarín*, por la cual dejaba de comprar tiras extranjeras e incorporaba a un selecto grupo de humoristas nacionales[1], irrumpió una nueva generación de humoristas. Estos impusieron nuevos estilos gráficos y temáticos que reactivaron tipos de comicidad que hasta ese entonces estaban replegados

1. A partir de marzo de 1973 la contratapa de humor de *Clarín*, que ya contaba con Ian y Dobal, incorporó las obras de Caloi, Crist, Fontanarrosa y Bróccoli, jóvenes y destacados humoristas argentinos (Véase Levín, 2013). Ese mismo año también se sumó Hermenegildo Sábat como caricaturista en el cuerpo del diario donde Landrú, publicaba sus *cartoons* políticos.

como la sátira política y el humor negro, a la vez que renovaron el humor costumbrista.

Rápidamente *Satiricón* se transformó en un *boom* editorial y en una revista faro para humoristas, periodistas y para otros emprendimientos editoriales que surgieron en esos mismos años[2] y más tarde, como *Chaupinela* (1974), *Mengano* (1974) y *HUM®* (1978). *Satiricón* fue innovadora, iconoclasta, irreverente y satírica, también pedante y algo frívola. Su halo de luz llega hasta *HUM®*, aunque esta fue una versión domesticada de aquella. Si *Satiricón* significó la recuperación de la efervescencia y los anhelos de cambio sesentistas, *HUM®* fue, terrorismo de Estado mediante, expresión del violento fin de dichos deseos y proyectos, y del aplacamiento de aquella irreverencia.

Pero *Satiricón* como *HUM®* desbordaron los límites de la prensa humorística, convirtiéndose en íconos de la cultura masiva de los años setenta. *Satiricón* se caracterizó por innovar el lenguaje periodístico, por proponer una ruptura con respecto a los contenidos, el diseño y el uso de la imagen en los medios de prensa gráfica. Se instaló como continuadora del clima de "revolución" cultural y sexual de las décadas previas, dando un nuevo impulso a los procesos de modernización cultural e interpelando las ansias de cambio que había en la sociedad argentina, en especial, entre los jóvenes de clase media urbana a partir de sustentar valores alegremente libertarios. *Satiricón* propició un clima festivo y de transgresión y por ello tuvo seguidores como así también detractores, y fue blanco de censura. Las características, los alcances y los límites de su propuesta junto con las condiciones en las cuales esta emergió y se desplegó son las cuestiones que analizamos en este capítulo.

Boom, innovación y politización de la prensa gráfica masiva

En sus inicios, la década de 1970 estuvo marcada por nuevos impulsos en los procesos de modernización y de politización de la cultura y de los medios de comunicación, favorecidos por la crisis de la dictadura militar que, desde su instauración en 1966, los había querido frenar y encauzar en sentido conservador[3]. La transición democrática que encabezó el presidente

---

2. Varias experiencias editoriales quedaron opacadas por su fuerte presencia, como fue el caso de *Humorón* o el relanzamiento de *Telecómicos*, la revista que Aldo Cammarotta había editado por primera vez en 1966. Más éxito tuvo *La Cebra a colores*, que apareció en Rosario en 1973 y tuvo a Roberto Fontanarrosa entre sus colaboradores.
3. Iniciado a fines de la década de 1950, el proceso de modernización cultural de la sociedad argentina estaba asociado a las políticas desarrollistas que en el contexto de Guerra Fría alentaban transformaciones estructurales dentro del capitalismo a los fines de impedir el avance del comunismo. La profundidad de las transformaciones involucró tanto a las actividades artísticas e intelectuales como a los

de facto general Alejandro Lanusse habilitó cierta distensión de la censura[4] y propició un clima de libertad que, sumado al posible retorno de Juan D. Perón al país, originó expectativas diversas de cambio. Esta nueva coyuntura política supuso la reformulación de las condiciones sociales de producción cultural, el surgimiento de experiencias innovadoras, el auge del mercado de bienes simbólicos y la expansión del campo de la cultura masiva[5] con el despliegue de posiciones alternativas a las dominantes.

La ampliación del campo de la cultura masiva de inicios de la década del setenta implicó la integración de posiciones –como eran la cultura moderna asociada a la *praxis* estética y la cultura politizada, ligada a la *praxis* política[6] (Pujol, 2007)– antes ajenas o marginales a él que estaban identificadas con ámbitos restringidos de la cultura y de los medios. De este modo, el campo de la gran producción cultural y mediática quedó estructurado en tres

---

modos de vida, los comportamientos y las costumbres, especialmente, en cuanto a la estructura de las relaciones entre los sexos y entre las distintas generaciones. La "larga década del sesenta (1955-1969)" (Galván, 2014), fueron años de trasgresión, innovación, crítica, compromiso y expectativas de cambios. Las clases medias, especialmente, sus jóvenes fueron los sujetos por excelencia que motorizaron dichos procesos. Sobre las relaciones entre política y cultura durante la dictadura militar de 1966-1973 véase Pujol, 2007; Guinta, 2008; Longoni y Mestman, 2010; Gilman, 2012; Dolinko, 2012; Plante, 2013a; Galván y Osuna, 2014; Longoni, 2014. Sobre la clase media argentina, destacamos trabajos recientes como el de Adamovsky (2009) y Carassai (2014) y sobre la relación de este sector con lo cotidiano, la sexualidad y las relaciones de género véase Cosse (2010), Cosse *et al.* (2010), Felitti (2012), Manzano (2014).

4. La distensión fue relativa, ya que el decreto nº 2345 de 1971 creaba una comisión calificadora de material impreso cuya función fue impedir que ingresaran al país, por vía aduanera o postal, publicaciones "pornográficas o subversivas" (Avellaneda, 1986).
5. Esa expansión se debe, como señala Gilman (2012), a que desde mediados de los años sesenta, en América Latina, intelectuales y escritores buscaron nuevos géneros y formatos culturales como la canción de protesta, el testimonio, la poesía, el cine político –considerados más adecuados que la novela– para "vehiculizar lo que pudiera haber de 'revolucionario' en la práctica cultural" entre un público masivo y menos "ilustrado" que aquel afín a la narrativa extensa.
6. Retomo una distinción ya sugerida por otros autores. Mientras Sergio Pujol (2007) distingue entre "cultura moderna" y "cultura rebelde", en nuestro caso, optamos por llamar a esta última opción "cultura politizada" siguiendo a Claudia Gilman (2012: 20) que identifica en la producción literaria latinoamericana un "polo modernizador", con énfasis en los aspectos más estéticos que ideológicos, y un "polo de la politización", que de modo inverso, privilegia el aspecto ideológico. Mi decisión se debe a que entiendo que rebeldía había en las dos opciones, tanto la moderna como la politizada. Por su parte, Carlos Brocato (1986) prefiere hablar de "cultura militante" antes que "politizada" y critica que muchos de quienes asumieron esa posición hayan caído en el equívoco de renunciar a la función crítica del intelectual en nombre de la adhesión a una doctrina política. Nuevamente siguiendo a Gilman, creo la pertinencia analítica de diferenciar al "intelectual comprometido" del "intelectual militante" como formas diferentes de la vertiente "politizada" de la cultura.

posiciones opuestas: la estrictamente comercial (las industrias culturales y sus productos), la moderna y la politizada. Si en las décadas anteriores, las impugnaciones y las alternativas a la cultura masiva y a las industrias culturales solían provenir del exterior de dicho campo, en particular, de ámbitos más restringidos (del campo intelectual y académico, de las vanguardias artísticas y de los espacios contraculturales)[7]; a comienzos de los setenta la confrontación encontraba como vencedera a la masividad y a la necesidad de conquistar al gran público. A partir de reconocer a la sociedad y la cultura de masas como un estado de cosas irreversible, quienes antes la impugnaban desde una posición de exterioridad pasaron a hacerlo, en aparente paradoja, desde la cultura masiva misma, convirtiendo a sus prácticas en estrategias de distinción al interior mismo de campo.

Un buen ejemplo lo constituye el periodismo gráfico. Este, incluida la prensa de humor gráfico, no estuvo ajeno a los cambios antes señalados. A partir de los años setenta, la oferta de diarios y revistas se amplió. En 1971, apareció *La Opinión* de Jacobo Timerman, que se convirtió en el principal exponente de la prensa moderna; y *El Cronista Comercial* se renovó y politizó. La prensa diaria masiva y comercial se nutría también de emprendimientos politizados y militantes que pese a su prédica anticapitalista aceptaron entrar en la lógica del mercado y del campo periodístico. En 1973, irrumpieron los diarios *Mayoría* y *Noticias*[8], vinculados a distintos sectores del peronismo; y se reeditó *El Mundo*, esta vez como diario asociado a la organización guerrillera trotskista Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que había comprado su nombre[9]. Estos diarios no se limitaron a ser voceros de estas organizaciones sociales, sino que combinaron su forma particular de ver, entender y cambiar el mundo con las características propias de cualquier emprendimiento periodístico de carácter comercial. La prensa periódica tuvo un despliegue similar: surgieron revistas culturales modernas e innovadoras en cuanto a los contenidos y propuestas gráficas como *Crisis* y *Cuestionario*, y semanarios políticos como *Panorama* y *Redacción*. Y acompañando las fuertes movilizaciones sociales y la alta politización de la sociedad, tuvo un desarrollo significativo la prensa militante[10].

---

7. Umberto Eco (1968) analizó estas disputas y llamó a los bandos "apocalípticos" e "integrados" ante la cultura masiva.
8. Sobre el diario *Noticias* véase Esquivada (2010).
9. *El Mundo* fue un matutino editado entre 1928 y 1967 por la Editorial Haynes, que innovó con su formato tabloide e impuso las notas breves con títulos incisivos (Ulanovsky, 1997). En sus páginas Landrú publicó sus *cartoons* humorísticos y escribieron Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Bernardo Neustadt, Jacobo Timerman, Horacio Verbitsky, entre muchos otros.
10. Citemos algunos ejemplos: entre las organizaciones de izquierda, surgió la revista *Militancia*, dirigida por los abogados Rodolfo Ortega Peña y Eduardo L. Duhalde y *El Descamisado*, vinculada a Montoneros, y como portavoz de posturas de derecha, *Las Bases*, publicación de José López Rega. Un análisis de las revistas partidarias vinculadas a Montoneros que circularon entre 1973 y 1976 se encuentra en Slipak (2015).

En el campo editorial de humor gráfico a comienzos de los años setenta había dos grandes tipos de publicaciones. Por un lado, las representantes de la cultura comercial: las revistas humorísticas de las grandes casas editoriales que se consolidaron en las décadas de 1940 y 1950, "años de oro" del humor y la historieta, según el sistema estadounidense de *syndicates*[11]. La Editorial Dante Quinterno dominaba el mercado[12]; a ella se sumaban Atlántida y Producciones García Ferré, con sus publicaciones dirigidas al público infantil[13]; y Cielosur Editora[14] estaba en una posición periférica. Las revistas producidas por estas editoriales incluían historietas cómicas dirigidas a la familia, con un humor costumbrista que promovía valores apegados al *statu quo*. En ellas predominaba un dibujo sin grandes experimentaciones estilísticas, esquemático, de trazos limpios, al estilo Walt Disney, y un lenguaje ingenuo, sencillo y coloquial. En este grupo pero con un tipo de humor costumbrista más audaz y *pícaro, dirigido* a un público adulto, se incluía *Rico Tipo*[15]. La revista emblemática de Guillermo Divito había perdido la picardía que la había caracterizado, pero seguía en el mercado, incluso tras la muerte de su creador en 1969, lejos del éxito comercial que había tenido entre 1944 y 1955. Cerró en 1972, dejando un vacío en la prensa de humor erótico.

Por otro lado y como expresión de la cultura moderna surgida al calor de la modernización cultural, estaban las revistas de humor gráfico que privilegiaban el humor de autor y el humor político. *Tía Vicenta* (1957-1966) fue el modelo de este tipo de revistas humorísticas que tuvieron gran riqueza visual[16]. Después de su clausura en 1966 por la dictadura militar debido al

---

11. El sindicato funciona como una agencia que distribuye y vende tiras cómicas e historietas a los diarios y revistas en nombre del autor, quien le cede los derechos sobre su obra. Sobre el desarrollo, la producción y el mercado de historietas, véase Vazquez (2010) y Rivera (1992).
12. Sus principales revistas de historietas eran *Patoruzú* (1936), *El Libro de Oro de Patoruzú* (1937 a 1985), *Patoruzito* (1945), *Andanzas de Patoruzú* (1956), *Correrías de Patoruzito* (1958) y *Locuras de Isidoro* (1968).
13. La primera, un suplemento humorístico para su clásica *Billiken* y la segunda, *Las Aventuras de Hijitus* (1969) y *Larguirucho Press* (1971).
14. Surgida en 1969, Cielosur editó *Las diabluras de Jaimito*, reeditó *El Conventillo de Don Nicola*, una creación de Héctor L. Torino que apareció por primera vez en la revista *¡Aquí está!* en la década de 1930 bajo el nombre de *Conventillo 1937*, y llevó a la historieta a personajes de la televisión como Capitán Piluso y Minguito (Vazquez, 2010: 29).
15. Sobre *Rico Tipo* véase Trillo y Bróccoli (1971), Vázquez Lucio, Oscar (1985 b), Romano, (1985a), De Santis (1994), Sasturain (2004, 1995).
16. Andrés Cascioli reconoció que fue Landrú quien rompió con la lógica *syndicate* impulsada en el país por Quinterno e impuso un nuevo estilo aunque, según él, también tenía sus limitaciones editoriales: "El público de historietas era el de *Patoruzú*. Landrú empezó a romper un poco con eso. Pero Landrú hacía una revista similar a *La Codorniz* de España. Era una revista que juntaba cosas. Hacía una doble página él, ponía el chiste de un humorista por allá; hacía una tira otro, juntaba a distintos dibujantes a alguno se le ocurría una idea y la ponía. Era como un conglomerado de ideas. No había una idea central; él hacía una revista

malestar que le generó en Onganía la caricatura de Landrú que lo mostró como morsa, varios editores –como César Civita con *Adán*[17], Helvio Botana con *La Hipotenusa* o el propio Landrú con *María Belén* y *Tío Landrú*–, intentaron ocupar su lugar y reproducir su modelo pero sin éxito. En este tipo de revistas, las temáticas humorísticas y el grafismo se diversificaron y personalizaron. Según Rivera (1985), el auge de la experimentación gráfica se debía a la influencia de los dibujantes por el pop y el kitsch, por los principales exponentes nacionales del grabado –Lino Enea Spilimbergo, Juan Batlle Planas y Carlos Alonso–, por la neofiguración, por el cine y el diseño gráfico[18]. Pero también, las innovaciones gráficas y humorísticas producidas por el rumano-estadounidense Saul Steinberg y por el francés André François. El humor gráfico:

> reflexiona sobre sí mismo, juega con sus limitaciones, con el valor icónico y connotativo de las imágenes, con las reglas de la verosimilitud; analiza su notable poder de penetración social; objetiva (y en algunos casos parodia) sus códigos y mecanismos convencionales; se convierte, inclusive, en objeto de su propia ironía (Rivera, 1985: 129).

En este tipo de publicaciones el trabajo del dibujante de humor o de historieta se organizó con el predominio de relaciones *freelance*: las redacciones recibían producciones y elegían según su conveniencia y posibilidades. Si un dibujante o guionista quería vivir de su profesión debía publicar en distintos medios. De hecho, los humoristas, historietistas y caricaturistas también colaboraban en diarios y revistas de interés general.

Si bien, desde principios de los años setenta, el humor gráfico nacional ganaba cada vez mayor espacio frente a las producciones compradas en el extranjero, no dejaba de ser una salida laboral para unos pocos. También era para pocos publicar libros de humor gráfico. A principios de los años setenta, se consolidó Ediciones de la Flor gracias a que Daniel Divinsky, su fundador, supo encontrar un nicho vacante en el mercado editorial: el humor gráfico, era "el único género en el que no teníamos casi competencia" (*Página/12*, 23 de agosto de 2007). La declinación del editor Jorge Álvarez

---

donde la tapa no era una gran cosa, funcionaba como revista de humor y nada más" (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007). La historia de *Tía Vicenta* está plasmada en dos libros que escribió Landrú junto a Edgardo Russo (1993 y 1994) y en Trillo Y Bróccoli (1971), y su experiencia fue analizada en Burkart (2007) y Gandolfo (2014).

17. Sobre *Adán* y la editorial Abril, véase Giordano (2014).

18. Estas influencias permiten romper "con la clásica imagen frontal, para enriquecer y dinamizar el espacio dibujado con montajes, primeros planos, juegos con la profundidad de campo, visión de gran angular, picados, contrapicados, etc. como ocurre, por ejemplo, en muchas de las tiras de Caloi, Fontanarrosa y Crist" (Rivera, 1985: 129).

y el pasaje de Quino, con su famosa *Mafalda*, de un sello editorial a otro, contribuyeron al crecimiento de Ediciones de la Flor[19].

Por último, en el humor gráfico no se destacó una vertiente que haya privilegiado la politización, es decir, por sobre la experimentación y la innovación[20]. Esto no significa que no haya habido humor gráfico militante. En la primera mitad de los setenta, en consonancia con los álgidos procesos de politización y movilización social, las revistas *Militancia* y *El Caudillo* apelaron al humor gráfico para ampliar los medios en los cuales se expresaba su lucha política como lo advierte Juan Besoky (2014). Se trató de un humor gráfico totalmente tomado por la disputa político-ideológica que ignoraba las innovaciones gráficas y estéticas del momento y que no tuvo el reconocimiento de los pares. Asimismo, sus autores han quedado en el anonimato que da el uso de seudónimos. En todo caso, diferente fue lo que sucedió con la historieta, donde el consagrado guionista Héctor G. Oesterheld, en consonancia con su militancia en Montoneros, puso su escritura al servicio de las exigencias de la eficacia política. Pero las historietas que escribió Oesterheld para *El Descamisado*, *Noticias* y *Evita Montonera* "se tornan dogmáticas y monótonas" y el trazo de los dibujantes, como el de los humoristas antes mencionados, se vuelve "rudimentario y elemental, y la imagen queda relegada a un segundo plano como si se tratase de una ilustración o comentario" (Vazquez, 2010: 171).

El vacío que había en la prensa de humor gráfico y que Trillo y Bróccoli habían advertido a comienzos de los años setenta se revirtió con la aparición de *Hortensia* y *Satiricón*, dos publicaciones que privilegiaron el humor de autor y la imagen como medio de expresión. Editadas de modo independiente, se repartieron el mercado y el sector del campo del humor gráfico que no estaba ocupado por las publicaciones de la Editorial Dante Quinterno. Como exponentes de la cultura moderna, propusieron, cada una a su modo, una combinación novedosa de humor gráfico y escrito, social y político, y un tipo particular de risa. Esta distribución y división de tareas les permitió considerarse colegas más que competidoras y compartir colaboradores y espacios de sociabilidad como las bienales de humor e historieta que comenzaron a realizarse a partir de 1972. Además de la aparición de nuevos títulos y de nuevas opciones en el campo, la reactivación de la prensa de humor gráfico se materializó en un aumento en la circulación de revistas humorísticas[21]. Florencia Levín (2013) alude a un *boom* del *cartoon* a principios de los años setenta. En 1971, circularon 3 millones de ejemplares de revistas humorísticas por todo el país; en 1973 esa cifra casi se duplicó y en 1974, esa misma cifra se triplicó

19. *Mafalda* continuó editándose simultáneamente como tira cómica de la revista *Siete Días* hasta el 25 de junio de 1973. Un exhaustivo análisis sobre el éxito y la perdurabilidad de *Mafalda* se encuentra en Cosse (2014).
20. Quizás una excepción sea el caso de Alberto Cognigni en Córdoba, como se verá más adelante.
21. A continuación las cifras consignadas son datos de los Anuarios estadísticos del Indec (1974, 1978, 1984, 1993), cuando no se aclara lo contrario.

al alcanzar los 10 millones y casi igualaba el registro de 1967, cuando circularon por la Argentina 11 millones de revistas de humor gráfico (Rivera, 1985: 131). Sin embargo, en 1975 la cifra disminuyó a 8,5 millones, para descender abruptamente a casi la mitad en 1976. Este auge y posterior declinación del mercado editorial era generalizado, también se registró en la historieta, género afín. En este último, en el año 1974 la circulación total de revistas tuvo su pico al alcanzar los 289,7 millones de ejemplares, el cual no volvió a repetirse en los siguientes diez años. Es importante señalar que en la década de 1970 y a comienzos de la siguiente, las publicaciones de humor gráfico nunca ocuparon una franja significativa del mercado y de ahí el carácter marginal que se les atribuyó en la introducción. Entre 1973 y 1976, el momento de mayor esplendor fue en 1974, cuando no llegaban a representar siquiera el 4% del mercado editorial mientras que las publicaciones de historietas tenían una circulación casi seis veces más importante. El declive de mediados de los años setenta se debe a que las condiciones sociales, políticas y económicas dejaron de ser favorables para el campo editorial argentino. La crisis económica conocida como el "Rodrigazo", el aumento de la censura y de la represión y la intensificación de las acciones violentas perpetradas por la organización parapolicial comandada por José López Rega, ministro de Desarrollo Social y mano derecha de la presidente Isabel Perón, significaron la disminución de la circulación, el cierre y la clausura de revistas; la persecución y el secuestro de editores y periodistas a la vez que una sucesión de cambios y ajustes en los contenidos, títulos, formatos y equipos de redacción a los fines de evitar todo aquello y poder mantenerse en el mercado.

En clave popular y cordobesa*: Hortensia* (1971-1974)

En agosto de 1971, Córdoba revitalizó el campo de la prensa de humor gráfico como dos años antes sacudió la política nacional con las jornadas del Cordobazo y, más recientes, las del Viborazo. *Hortensia, "la papa"* surgió en la "Córdoba combativa" (Servetto, 1998; Gordillo, 2001), una ciudad movilizada y politizada "desde abajo", con una fuerte presencia de estudiantes universitarios y obreros altamente calificados, bien pagos y organizados, vinculados a uno de los principales polos industriales del país[22]. Pero *Córdoba* no dejaba de ser la histórica ciudad tradicional, conservadora y con fuerte presencia de la Iglesia católica. Como señala Mónica Gordillo (2001: 11), al inicio de los años

22. La revista *Hortensia* ha sido muy poco analizada hasta el momento. Un historiador y colaborador de la publicación, Miguel Bravo Tedin (2001), escribió su historia. Antonio Marimón (2004) la incluye en un panorama más amplio de la cultura cordobesa de los años setenta, Stella Navarro Cima (2011) ofrece una descripción general de los primeros años de la revista; en cambio, Mauro Osorio (2008) se concentra en el período 1982-1985. Mónica Miguel (2008) analiza el discurso humorístico de *Hortensia* y concluye que en ella predominó una risa carnavalesca en el sentido definido por Mijail Bajtín (1988).

setenta Córdoba "condensó el espectro de alternativas posibles que estaban presentes a nivel nacional". Inmersa en un clima de época que reivindicaba el cambio social y la libertad, *Hortensia* anunciaba "Acá estoy para decir lo que se me antoja, o no?" (Fig. 1).

Hortensia, "la papa" fue un proyecto de Alberto Cognigni, quien participaba con sus tiras y *cartoons* en las tres principales opciones culturales del campo de la gran producción cultural de Córdoba (la moderna, la politizada y la comercial). Cognigni era un reconocido editorialista gráfico de *La Voz del Interior*[23], el principal diario de Córdoba, y colaborador de las revistas *Jerónimo*[24] –revista cultural inspirada en *Primera Plana*– y *Electrum*[25] –expresión de la incursión en la masividad de una publicación militante y sindical. Además, adhería al Partido Socialista Democrático[26] pero *Hortensia* no fue un órgano de esa ni de ninguna otra fracción política.

El espíritu de la revista fue definido por Cognigni en "Carta al que lee", la sección editorial:

> La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuró este parto que se llama *Hortensia*. La legendaria Papa le presta su nombre a una revista con propósitos altamente indefinidos. Una publicación con vocación de 'fayuta', capaz de durar un solo número, no merece la confianza de nadie –ni siquiera la nuestra- pero hay algo que nos consuela: *ninguna revista sobrevivió demasiado tiempo en C*órdoba (*Ho* nº 1, agosto de 1971: 3).

Contra los pronósticos, *Hortensia* tuvo continuidad, se editó hasta 1989, seis años después de la muerte de su director[27]. Sus colaboradores fueron de variada procedencia e inserción en la profesión. Al principio sólo Cognigni

---

23. Surgido a principios del siglo XX, *La Voz del Interior,* desde fines de los años sesenta había adoptado un fuerte perfil opositor al gobierno militar gracias a un significativo recambio generacional en su *staff* (Balbi y Berrera, 2001). Como sostiene Marimón (2004: 225), *La Voz del Interior* expresó la oposición liberal a la dictadura "en moldes tradicionales".
24. *Jerónimo* surgió en noviembre de 1968 y se publicó hasta marzo de 1971 bajo la dirección de Miguel Ángel Picatto. En septiembre de 1972 reapareció a cargo de Alfredo Paiva pero volvió a cerrar en marzo de 1973. Tenía una línea editorial progresista, cercana al sindicalismo independiente y a la militancia universitaria (Véase Drallny, 2001; Marimón, 2004).
25. *Electrum* fue una publicación de interés general editada por el sindicato de Luz y Fuerza, enrolado en el sindicalismo independiente y del cual surgió uno de sus principales referentes, Agustín Tosco.
26. El PSD era un desprendimiento de tendencia moderada del Partido Socialista surgido en 1958 por obra de Juan Antonio Solari, Américo Ghioldi, Nicolás Repetto, Jacinto Oddone y Teodoro Bronzini, entre otros. En los comicios nacionales de marzo de 1973, el PSD presentó la fórmula Américo Ghioldi-René Balestra que logró el séptimo lugar con el 0,92% de votos.
27. La redacción de *Hortensia* estaba formada por Cognigni como director; su esposa, Sara Catán, como secretaria, Gustavo Lesta como diagramador, quien luego sería reemplazado por Roberto Di Palma; y a partir de julio de 1973, por Adelfa Correa como secretaria de administración.



Fig. 1. Cognigni, *Hortensia* nº 1, agosto de 1971.
El nombre de la flamante publicación tenía su deuda con un personaje orillero de uno de los barrios populares de Córdoba, una mujer entrada en años y trastornada que vendía gajos con flores de hortensia por la calle. En cambio, la imagen de tapa del primer número combinaba lo popular con lo masivo al mostrar a una mujer madura y coqueta sentada frente a un espejo, que se presentaba al lector como “la mina que ponen en las tapas pa’vender revistas” (*Ho nº 1, agosto de* 1971).

y Crist (Cristóbal Reynoso) eran los únicos humoristas profesionales, luego se sumaron Ian (Jan Harczyk), Cler, (Roberto) Fontanarrosa, (Aldo) Cuel; entre otros. En *Hortensia* se iniciaron en la profesión dibujantes técnicos de IKA-Renault y otros, provenientes de diversas profesiones como Peiró (Manuel Peirotti), Hugo Omar Cativa, (Carlos) Ortiz y Fati (Luis Scafati). El equipo de redacción se completó con periodistas provenientes de *La Voz del Interior*, de la radio y la televisión locales o del mundo universitario, fabril y sindical. Esta variada composición de su *staff* da cuenta de la circularidad entre los diversos niveles de la cultura en el sentido plateado por Carlo Ginzburg (2011); lo cual quedará también expuesto en sus contendidos y en su lenguaje.

La publicación de Cognigni era tributaria de *Tía Vicenta* en cuanto a su formato, organización del material y estilo gráfico. Era un tabloide (27 × 35 cm.) de unas veinte páginas en blanco y negro con tapa y contratapa a dos tintas. Sus portadas consistían en uno o varios chistes gráficos y en su interior, una aparente ausencia de lógica gráfica y editorial, solía permitir la convivencia en una misma página de viñetas, historietas o tiras cómicas, cuentos breves y pequeños textos humorísticos. Esta diversidad se basaba en un cuidado equilibrio entre texto e imagen y entre los distintos géneros del humor gráfico para así “evitar que en una misma página hubiera dos chistes que aludan a un mismo tema, o dos caricaturas sin texto” (Di Palma y Cognigni, s/f). La finalidad era promover una lectura ágil, que se pudiera disfrutar arriba del colectivo o en la fila del banco. A diferencia de lo que serían más tarde *Satiricón* y *HUM®* pero en la línea de *Tía Vicenta*, *Hor-*

tensia fue una revista que siempre se mantuvo dentro de los límites de su género, el humor gráfico. Esta adscripción la llevó a una activa participación en actividades de promoción de la profesión como las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en el Museo Municipal de Bellas Artes Doctor Genaro Pérez, de Córdoba, que llegaron a ser un espacio privilegiado de sociabilidad para los humoristas e historietistas argentinos.

Hortensia innovó el humor costumbrista y la sátira social, y fue novedosa al reivindicar la cultura popular con un fuerte localismo. Juan Sasturain (1995: 33-34) señala que la revista fue "una explosión de humor regional, costumbrista, que confluye, en ese momento, con toda una tendencia de pensamiento valorizadora de las formas de la cultura popular y la oralidad". Para Francisco Delich, el fenómeno de *Hortensia* tuvo un origen geográfico en el barrio, y otro social, en las clases populares (cit. en Marimón, 2004). Por su parte, Jorge Rivera (1985: 132) le reconoce una "vieja cepa popular y picaresca". El éxito de *Hortensia* se debe al costumbrismo que expresó el impacto tardío de la rápida industrialización y urbanización de Córdoba capital en la década del cincuenta (Delich cit. en Marimón, 2004; Rivera, 1985). La relación conflictiva y compleja entre lo viejo y lo nuevo, las dificultades para la integración y el reacomodamiento de las pautas y valores de la ciudad, fueron socialmente procesados mediante el humor oral y la inventiva popular en articulación con la picaresca estudiantil. El talento de Cognigni fue interpretar en claves gráficas y narrativas ese delicado equilibrio y expresar ese humor cordobés con su rasgo agresivo y desafiante de las convenciones. En su publicación hubo una

> captación conmovida y respetuosa de los tipos que luchan por insertarse –muchas veces desventajosamente– en el nuevo contexto, con sus contradicciones y ambigüedades, en los desfasajes, oposiciones y conflictos entre la sociedad opulenta y sofisticada que se adivina tras la avalancha tecnológica, y la condición distorsionada y dependiente del contorno en que opera esa avalancha (Rivera, 1985: 132).

Hortensia tuvo a sus lectores ideales en la clase media que reivindicaba la cultura popular y se acercaba a sus creadores, y en la clase obrera calificada que tenía una valoración similar de la cultura. La risa de *Hortensia* propició la circularidad entre cultura popular y cultura letrada: lo popular ingresó en lo letrado y masivo manteniendo sus rasgos particulares, en especial, su oralidad[28]. Asimismo, fue expresión de una argentinidad no porteña, como señala Fontanarrosa (cit. en AA.VV., 1976: 40), *Hortensia*, "Creó otro polo de atención, por vez primera hizo un humorismo alejado

28. Cognigni formó a sus colaboradores en este registro: expresamente les pedía evitar el intelectualismo y recuperar lo popular y la oralidad (entrevista a Crist, 30 de junio de 2010). Lolo Amengual explica que no fue parte de la principal revista de su provincia porque la suya era una producción gráfica y humorística muy sofisticada (entrevista a Amengual, 07 de mayo de 2010). Amengual, en cambio, integró el *staff* de *Satiricón*.

de la sofisticación europea o estadounidense que tanta influencia tuvo en Buenos Aires. Introdujo el idioma cordobés en el país [...] No quiso vender la imagen de triunfador tan común en el porteño". La materia prima de los chistes, caricaturas, notas cómicas e historietas era el repertorio de la cultura popular y oral o el de la cultura masiva difundida por la televisión, la prensa gráfica, la radio y el cine. La revista se ofrecía implícitamente como una prolongación de las charlas callejeras, de las tribunas futboleras y de box, sobre todo, de las típicas peñas cordobesas. El lector encontraba en las páginas de la revista de Cognigni todo lo que se escuchaba e inventaba en aquellas largas madrugadas de guitarreadas y alcohol. Así, la risa de *Hortensia* también era resultado de las tensiones entre campo y ciudad, modernización y tradicionalismo; industrialización y producción agropecuaria.

Hortensia no cultivó la caricatura política ni la sátira política, como sí lo hizo *Satiricón*, porque según Cognigni "La política no propone gran cosa para el humor. *No hay de que reírse...*" (*Ho* nº 19, septiembre de 1972: 3). Sin embargo, en sus páginas hay referencias a situaciones y personajes políticos significativos de la sociedad argentina y cordobesa de ese tiempo. Más allá de los intentos por prescindir de la política, en *Hortensia* quedó plasmado el pasaje de una Córdoba combativa a una Córdoba militarizada (Servetto, 1998); y si inicialmente expresó cierta adhesión a las causas populares, con el tiempo y frente a una sociedad cada vez más políticamente polarizada, optó por mantenerse alejada de los extremos políticos (Fig. 2).

La revista recibió un rápido reconocimiento del público y de sus pares del campo cultural. Sus lectores cordobeses la hicieron circular de mano en mano por la Capital Federal y, a partir de 1972, ingresó a los kioscos porteños. Desde entonces fue cambiando su contenido, perdiendo su "olor a peperina", como reclamaron los lectores más nostálgicos. En sus primeros años, su tirada no dejó de aumentar, "El primer número tuvo una tirada de mil ejemplares. El segundo el doble y a los tres años de vida [en 1974] *Hortensia* alcanzó los 90.000" (Bravo Tedín, 2001:13). Su pico de ventas fue de 105 mil ejemplares pasado el número treinta, a comienzos de 1973, y a partir de 1975, la tirada se redondeó entre los 60 y 70 mil ejemplares.

Desde su reivindicación de lo popular, *Hortensia* ocupó y defendió su lugar en el campo de la prensa de humor gráfico ante la aparición de competidores, en particular, *María Bizca* en Córdoba y de *Satiricón* en Buenos Aires. *María Bizca* fue un mensuario cordobés, editado por el dibujante Julio Olivera, que salió a disputarle a *Hortensia* su sitio de "exponente del humor cordobés". Olivera tuvo menos suerte que Cognigni para convocar a su *staff*; así, en el primer número aparecieron consignados varios seudónimos suyos con el objetivo de abultar esa nómina (Vázquez Lucio, 1985b). *Hortensia* explícitamente reconoció a *María Bizca* como su colega, pero no como su competidora. Este gesto de cierta indiferencia iba asociado a uno de superioridad y de afirmación de su mejor posición en el campo. Por tanto, *María Bizca* optó por diferenciarse, privilegiar el humor político y ofrecer un producto de mejor calidad gráfica, aunque había ya calcado el



Fig. 2. Crist, Fontanarrosa y Cler, *Hortensia* nº 28, febrero de 1973.

formato de *Hortensia*. En 1973 también comenzó a circular por Buenos Aires, gracias a la sociedad de Olivera con Jorge Fontevecchia, de Editorial Perfil. Sin embargo, los lectores y los humoristas más importantes siguieron prefiriendo a *Hortensia*.

Innovación, iconoclasia y censura: *Satiricón*[29]

El proceso de consolidación de *Hortensia* coincidió con la aparición en Buenos Aires de *Satiric*ón en noviembre de 1972, días antes de que Perón regresara al país concluyendo un ciclo de diecisiete años de exilio y proscripción. Con ella se terminaron de conformar las posiciones del campo de la prensa de humor gráfico. Entre las revistas de humor de autor, *Satiricón* marcó el retorno de la sátira política luego de la ya mencionada clausura de *Tía Vicenta* en 1966 y la revitalización del humor costumbrista y pícaro que el cierre de *Rico Tipo* había dejado vacante. *Satiricón* fue ideada por un par de jóvenes que estaban al frente de la agencia de publicidad Blotta y Asociados: Oskar Blotta –hijo de Oscar Blotta, humorista gráfico que trabajaba junto a Dante Quinterno– y Andrés Cascioli, proveniente de una familia obrera, que había estudiado Bellas Artes en su Sarandí natal y había incursionado en la

29. Retomo las reflexiones expuestas en Burkart (2008, 2012, 2013). La bibliografía académica sobre *Satiricón* también es escasa, véase Manzano (2012) y Pujol (2007). Por su parte, los periodistas Jorge Bernárdez y Diego Rottman (1997) escribieron una novela *non-fiction* sobre *Satiricón* y sus secuelas: *Mengano*, *Chaupinela* y *HUM®*, que primero circuló por internet y luego se publicó como libro.

historieta a principios de los años sesenta. La sociedad se completaba con Pedro Ferrantelli y Carlos Blotta, hermano de Oskar. Poco antes, Quinterno había rechazado una campaña publicitaria propuesta por la agencia para el *Libro de Oro de Patoruzú* y, según el recuerdo de Cascioli, el grupo había hecho una evaluación de cierto lugar vacante entre la prensa humorística, "nos gustaba tanto, que nos dijimos: '¿Y si cambiamos a Patoruzú por un mono y creamos una revista?'" (Revista *Noticias*, 12 de enero de 2002).

El nombre elegido condensaba una doble deuda con motivos que por ese entonces movilizaban a los jóvenes de clase media y "más irritaban al poder": sexo y política (Pujol, 2007: 315). Por un lado, era tributario de la película homónima de Federico Fellini por aquel entonces en cartel, que a su vez era una libre adaptación de *El Satyricon* de Petronio, novela latina con notorios ingredientes disruptivos y de parodia. Esta filiación se complementaba con la mascota que, a modo de logo, identificaba la revista. "Sati" era un animalito que reinterpretaba de forma ecléctica rasgos de un sátiro, de un Príapo de la Antigüedad clásica sumados a los de un diablo; su pequeño cuerpo era rojo, llevaba un sombrero vikingo a modo de cornamenta, una trompa fálica y una cola de diablo. Por otro lado, hacía honor a *Satirikón*, revista satírica rusa de principios de siglo, dirigida por el escritor y humorista Arkadi Averchenko (1881-1925). Esta revista, de ideología liberal, y su director fueron perseguidos por la policía zarista y luego, por la bolchevique, "porque en materia de tener sentido del humor aquellos enemigos coincidían" (*S* nº 1, noviembre de 72: 12). *Satiricón* era, según afirmaba ese mismo editorial, "un gajo de aquel *Satirikón* del ruso, que no fue ni blanco ni rojo sino de libre cabeza y de corazón abierto a la gracia de la vida". En efecto, intentó construir una tercera posición –distinta a la sostenida por la doctrina peronista–, basada en la libertad.

La filiación con lo lujurioso y con la sátira política era una insolencia que posicionaba a la revista entre los sujetos dispuestos a dar continuidad a la revolución sexual como también entre quienes no habían optado por la lucha armada ni por la militancia de izquierda, aunque estaban dispuestos a usar lo cómico con fines deliberadamente agresivos. La sátira política y social fue un arma más en las luchas por el sentido de la sociedad que atravesaban a esta en todos sus aspectos, incluidos aquellos considerados más privados e íntimos como el de la sexualidad. Todo esto auguraba un futuro no exento de conflictos y posibles censuras, a la vez que insinuaba la intención de explorar y explotar los límites de lo socialmente permitido. En cuanto al estilo gráfico y periodístico, *Satiricón* tuvo sus deudas con *La Hipotenusa* de Helvio Botana y con el *Libro de Oro de Paturuzú* de Quinterno. Los editores de *Satiricón* eran unos jóvenes que habían sido formados en la "edad de oro" de las historietas de las editoriales Quinterno, Abril y Frontera[30] y, en sus primeros números, esa impronta matizó las in-

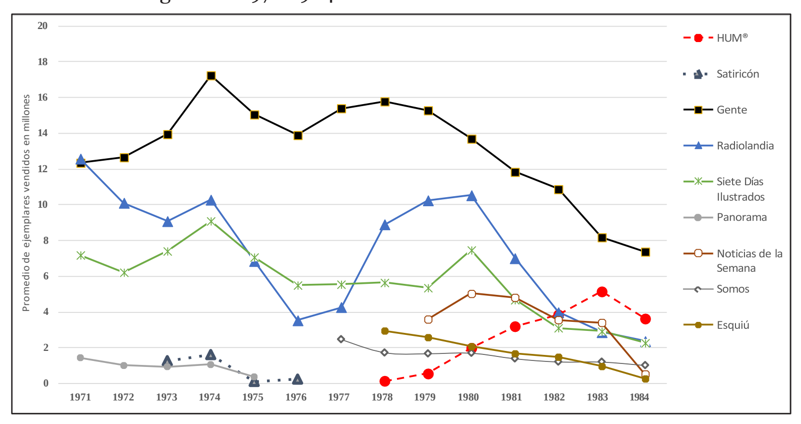
30. Cascioli relata que "Estábamos muy formados, igual que el Negro Fontanarrosa, [...] por las historietas de Quinterno, de Abril y después de Frontera. Veníamos todos de ese lado. Nuestra formación era *Misterix* y *Patoruzito*, por decirlo así. Y

novaciones gráficas y temáticas que ofrecía. Por otro lado, *Satiricón* estaba inspirada en la revista alemana *Pardon* y en las estadounidenses *MAD* y *National Lampoon*, y en cuanto a sus notas adultas en *Penthouse* y *Playboy*. Esto significaba que la tapa y contratapa fueran de un papel de mejor calidad, satinado e impreso en policromía, opción que por ese entonces usan las revistas de interés general pero no las humorísticas; que tuviera un tamaño intermedio entre el tabloide y el magazine (23,3 × 31,1 cm.) y unas 56 páginas, muchas más que la media de una revista de humor gráfico. Las imágenes de portada consistían en caricaturas de fuertes y brillantes colores cuyos títulos ampliaban o reducían sus posibles interpretaciones; además, iban acompañadas por otros títulos, a modo de sumario. Su diseño y diagramación delataban el paso de sus editores por la publicidad y otorgaban una nota distintiva al formato gráfico. *Satiricón* combinó en su interior *cartoons* e historietas cómicas con notas periodísticas sobre temas sociales, deportivos y políticos, y reportajes audaces a personalidades mediáticas. En este sentido, también era tributaria del *New Journalism* estadounidense, que impuso la imagen del reportero estrella, más importante que el reporteado y que comenzaba sus notas en primera persona. De esta manera, *Satiricón* ofrecía una innovación en el género al desbordarlo, borrando fronteras con las características propias de las revistas de interés general.

Satiricón fue pensada como un mensuario y rápidamente se tornó un éxito de ventas. En febrero de 1973 vendió 33.644 ejemplares; en junio triplicó sus ventas y en octubre del mismo año las quintuplicó llegando a 156.208 ejemplares. Acompañando la tendencia del mercado editorial, *Satiricón* tuvo su pico de ventas en 1974, año en que durante tan sólo ocho meses superó el número de ventas del año anterior. La revista de Blotta fue clausurada en septiembre de ese año, con lo cual es imposible saber hasta dónde hubiese plasmado su potencial. En cambio y a modo de referencia, *Gente* y *Siete Días Ilustrados* tuvieron también en 1974 un pico de ventas que no volverían alcanzar por lo menos en los diez años siguientes. *Satiricón* fue la publicación de humor gráfico de "autor" que más ejemplares vendió en aquellos años. Pese a todo, si se pone en perspectiva su *boom* editorial con respecto de las principales publicaciones periódicas de interés general, se observa el lugar relativamente marginal que ocupaba. Únicamente superó en ventas a la revista *Panorama* y vendió casi once veces menos que *Gente*, la revista dominante. Pero su presencia en el mercado no era equivalente a la repercusión y a la posición que la revista tuvo en el campo mediático y cultural de la época.

(...) algunas revistas de afuera, como *Metal Hurlant* o una americana de humor, [*National Lampoon*] bueno, teníamos otras aspiraciones" (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007).

Gráfico 1: Circulación de publicaciones periódicas a nivel nacional. Género humorístico e interés general. 1971-1984.



Elaboración propia en base a información del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC). Nota: Para la revista *HUM®* no fue posible reconstruir la serie de tiempo en base a una misma fuente, por ello los datos de los años 1978-1980 corresponden a Matallana, 1999; y los datos del período 1981-1984 al IVC.

Si bien, *Satiricón* iba dirigida a un público masivo; su lector ideal era el porteño de clase media, media alta, de unos treinta años de edad, casado o próximo al matrimonio, moderno, culto e inconformista. *Satiricón* le propuso reírse con inteligencia de sí mismo y de quienes ocupaban posiciones de poder y autoridad, entendiendo que eso suponía cierto estatus de superioridad (*S* nº 1, noviembre de 1972: 12). Así ofreció la imagen de una revista corrosiva y desprejuiciada, dispuesta a faltarle el respeto a los valores instituidos, siempre en nombre de la libertad. Ese sentimiento de superioridad fue muchas veces exaltado; en efecto, bajo el lema "la revista que empieza donde muchas terminan", se convirtió en un entretenimiento mordaz, lo que entusiasmó a unos lectores y colaboradores, y desalentó a otros que notaban sus tonos pedantes y frívolos.

Antes que con *Hortensia*, *Satiricón* buscaba compartir los lectores con *La Opinión*, diario que se publicitaba como "el diario para la enorme minoría", de una clase media ilustrada, progresista y politizada, y donde colaborada Carlos Ulanovsky, uno de los asesores de dirección y redacción de la revista. En efecto, ambas publicaciones fueron los principales medios de prensa modernos, que se caracterizaron por asumir posturas elitistas, autopercibidas como vanguardistas y de ruptura desde el reconocimiento de la masividad de la cultura. Esto se vuelve evidente, por un lado, en la publicidad que tuvo la revista, dirigida principalmente a hombres de unos treinta años con un gusto sofisticado: que usan colonia y ropas de última moda para conquistar a las muchachas, beben whisky o vino entre amigos y quieren lo último en tecnología. Y por otro lado, en la definición iconoclasta que *Satiricón* dio de sí misma:

Nosotros (y desde el primer número, ustedes) salimos a mirar la realidad faltándole el respeto a lo establecido, a las "chicas de tapa", a los ídolos de la mediocridad, [...] y a tenérselo un poco a los argentinos con menos bombo, menos guitarra y más cosas de valor arriba, abajo o adentro, tengan o no secta, corporación o partido (*S* nº 5, marzo de 1973: 14).

Satiricón estaba dispuesta a combatir lo que consideraba "mediocre" de la cultura masiva, desde la cultura masiva misma. Pero lo cierto es que fue ambigua y es por ello que desde la cultura politizada se la catalogó como un objeto cultural frívolo, burgués y sin compromiso político.

El equipo de redacción inicial estaba integrado por Oskar Blotta como director, Andrés Cascioli como director estético, Carlos Ulanovsky y Mario Mactas como asesores de dirección y redacción. Los colaboradores eran más de veinticinco entre periodistas[31] y humoristas, incluidos –gracias al capital social de Blotta– los más destacados del país, quienes en los primeros números de la revista ofrecieron una interesante articulación intergeneracional que le sumó prestigio. *Satiricón* surgía en un momento de diálogo y apertura que habilitaba la convergencia tanto ideológica como intergeneracional. En palabras de Blotta, *Satiricón* "era un arcoíris muy grande de ideologías, que eso confundía a quienes en ese momento observaban la revista, porque decían: '¿qué hacen estos libres pensadores acá? ¿Qué son? Zurdos, de derecha, del FBI'. Era una confusión total, cosa que no era tal porque éramos libres, yo venía con esa idea en la cabeza" (entrevista, 14 de septiembre de 2008). Sin embargo, a mediados de 1973 se produjo el alejamiento de muchos de los más veteranos debido al tono pedante que tomó la revista y la consolidación de la generación más joven, los nacidos entre 1936 y 1948[32].

Los jóvenes habían ocupado el centro de la escena en la política, en la cultura y en la prensa, más allá de su ideología, compartían una idea de porvenir por la cual lo nuevo generaba confianza y lo viejo malestar, promoviendo cierta urgencia por la acción y tejiendo una trama cultural que tenía como fundamento la aceleración de los tiempos vividos (Sarlo, 1988). Fue así que se mostraron iconoclastas, promotores y productores del cambio cultural y político, y se constituyeron en un nuevo mercado para las industrias culturales, las cuales asistieron a un gran despliegue gracias a la expansión capitalista y a las innovaciones tecnológicas (Hobsbawm, 2009). *Satiricón* interpelaba esa sensibilidad juvenil a partir de promover un clima festivo y de presentarse y dar una imagen de sí como sustentadora de valores alegremente libertarios. Las divertidas fotografías de quienes

---

31. Alicia Gallotti, Carlos Duelo Cavero, Jaime Poniachik, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Walter Canevaro, Dalmiro Sáenz, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya y Ricardo Parrotta.

32. Tomás Sanz, Leopoldo Durañona, Alfredo Grondona White, Sergio Izquierdo Brown, Lolo Amengual, Aldo Rivero, Limura, Napoleón, Bróccoli, Pérez D'Elías, Viuti, Fontanarrosa, Sanzol, Crist, Caloi y Carlos Trillo. Los veteranos eran: Landrú, Flax, Faruk, Brascó, Heredia, Kalondi, Siulnas, Oscar Blotta, César Bruto, Oski, Rafael Martínez, Garaycochea.

integraban su *staff* publicadas en su Sumario, la crónica, llena de fotografías, de la fiesta que organizó para su lanzamiento en Mau-Mau, la discoteca más famosas de aquel entonces –abonando la imagen de frivolidad que también irradiaba– (*S* nº 3, enero de 1973), y la nota “Cómo se hace *Satiricón*” (*S* nº 10, agosto de 1973) dan cuenta de un grupo de amigos que por sobretodo se divertía. Alicia Gallotti así lo recordó años más tarde: “En *Satiricón* trabajábamos de modo muy especial, todos nos reuníamos durante horas, hacíamos muchas estupideces, nos reíamos de todo [...] Entre las estupideces proponíamos cosas” (*M & C* nº 3, febrero de 1979: 8).

La mayoría de los humoristas más veteranos no se identificaron con ella así como también, la continuidad de algunos jóvenes no implicaba su acuerdo con el nivel de frivolidad y confrontación que exponía la revista. Como reconoció Fontanarrosa (cit. en AA.VV., 1976: 40): “Yo encontraba en [*Satiricón*] una agresividad gratuita, un tono pedante y despectivo que te deja intuir que no había un verdadero cariño por la gente”. Y a mediados de 1974, cuando el clima de diálogo dejó de ser tal y la revista incorporó a nuevos colaboradores que le dieron una impronta política más rígida, se distanció un grupo de jóvenes humoristas y periodistas en desacuerdo con la línea adoptada.

A diferencia de *Hortensia*, *Satiricón* tuvo una estructura editorial netamente profesional; sus colaboradores ya vivían de sus profesiones y la redacción dividía sus funciones. Empresarialmente, primero fue editada por Aurea Editores, y luego por Editores Asociados que (en sociedad con Macchi y Cía.) garantizaba la distribución en Capital Federal y con Cielosur Editora, que lo hacía en el interior y exterior del país. A partir del tercer número *Satiricón* se inscribió en el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), entidad privada que reúne a los principales editores de diarios y revistas y certifica para las empresas anunciantes la cantidad de ejemplares vendidos; y en la Asociación Argentina de Editores de Revistas (AAER). Sin embargo, esta institucionalización se mostró insuficiente a la hora de afrontar la censura y la clausura de la revista, en agosto de 1974. Así, la experiencia de *Satiricón* entre su surgimiento y dicho cierre puede dividirse en dos etapas cuyo punto de inflexión es octubre de 1973, momento en que Perón asumió su tercera presidencia. Para ese entonces, *Satiricón* terminó de condensar cambios en su contenido y equipo de redacción que se venían perfilando en sus números previos.

Entre Averchenko y Petronio

El primer año de *Satiricón* fue el más rico y audaz: la sátira y lo lujurioso se alternaron en sus páginas, logrando un equilibrio que incentivaba la sensación de libertad y efervescencia social del momento, y la urgencia y aceleración del tiempo vivido. La revista ofrecía una lectura cómica de las distintas opciones culturales disponibles. La cultura masiva, la popular, la comercial, la intelectual y la politizada, y la contracultura fueron objeto de desacralización y burla. Asimismo, quedó plasmado el proceso de transición



Fig. 3. Oscar Blotta, *Satiricón* nº 1, noviembre de 1972.
La imagen mostraba a un militar que entraba a la Casa Rosada mientras limpiaba su gorra, ensuciada por una paloma blanca, cuyo vuelo hacia afuera seguía con una mirada de desagrado. La paloma blanca representaba el clima de libertad política y cultural que se vivía después de la larga dictadura militar tanto como remitía a Perón, quien regresaba de España a traer paz pero también, y esta era la ironía captada en la imagen, a arruinar los planes de Lanusse, representado por ese militar tipo.

democrática, desde el retorno de Perón al país hasta su ascenso a la presidencia, incluido el breve gobierno de Héctor Cámpora. El primer número de *Satiricón* salió a la venta días después del mensaje de Perón que anunciaba que su regreso sería en "prenda de paz y entendimiento" y días antes de su concreción. La primera tapa era una caricatura de Blotta padre que, con su consagrado estilo, ofrecía un mensaje novedoso que reivindicaba la libertad y aludía al regreso del viejo líder. (Fig. 3)

La reivindicación de la libertad, así como el factor erótico, se reforzaba con la presentación en tapa de "La gran esperanza blanca", la actriz y vedette Libertad Leblanc, entrevistada en ese número, y cuyo propio nombre anclaba y condensaba los íconos allí privilegiados. De este modo, *Satiricón* sentaba las bases valorativas sobre las cuales cultural y políticamente iba a construir su identidad[33].

La sátira política tuvo su lugar privilegiado en la portada de la revista pero también en historietas paródicas y viñetas cómicas en cambio, menor fue el espacio que se le concedió en los textos. Los humoristas más veteranos y consagrados del *staff* fueron los primeros en desarrollarla, y así predominó la risa absurda, basada en la estulticia y la necedad, que había distinguido a *Tía Vicenta*. Se destacan las secciones "Biografía sin biógrafo" de Flax, dedicada a presentar a quienes estaban en el centro de la escena política; "Consejos para un futuro gobernante" de la consagrada dupla César Bruto

33. Libertad Leblanc se consideraba así misma libre y un símbolo sexual; representaba a la *self-made woman* que había abandonado el rol de maestra y esposa para ser actriz de películas eróticas.

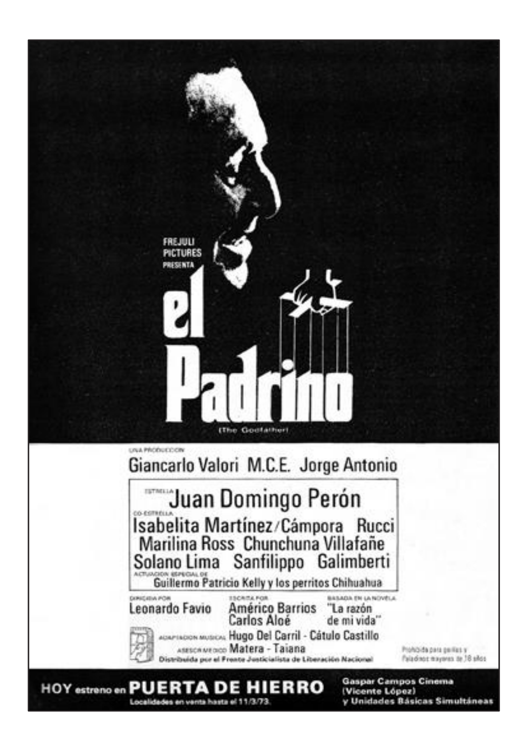


Fig. 4. *Satiricón* nº 4, febrero de 1973: 9.
La imagen de Perón convertido en Vito Corleone, el protagonista de *El Padrino*, la exitosa película de Francis Ford Coppola sobre la mafia siciliana en los Estados Unidos, basada en un *bestseller* del momento, escrito por Mario Puzo, expresaba admiración aunque también la crítica a los valores del peronismo, entre ellos la lealtad y su contracara, la traición.

y Oski, suerte de Príncipe que incluía pautas diversas con vistas al retorno a un régimen democrático; y los *cartoons* de Landrú. A esto se sumaba la nueva generación, con las historietas unitarias de Pérez D'Elías y Basurto, y los chistes de Tomás Sanz, Caloi, Crist, Sanzol, entre otros. En lo sucesivo, el alejamiento de los humoristas más veteranos llevó a profundizar la sátira política y a abandonar el humor absurdo.

Perón fue una de las principales figuras caricaturizadas en *Satiricón*[34]. El viejo líder fue representado como pacificador, como malevo y como un *capomafia*. El regreso de Perón como "prenda de paz y entendimiento" rápidamente se leyó en clave de pacificación como lo sintetizó Sanzol en una caricatura que muestra a Perón como una paloma blanca que lleva entre sus labios una rama de olivo y entre sus patas una gomera (*S* nº 2, diciembre de 1972: 5). La supuesta actitud conciliadora de Perón quedaba desenmascarada, él no regresaba necesariamente a contener al sector radicalizado de su movimiento[35]. Así, esa imagen de Perón como pacificador se fue erosionando y cedió su lugar a otras que lo mostraron, a la par de Lanusse, como malevo; y, en tanto líder del peronismo, como *capomafia*. (Fig. 4)

34. Para un análisis de dichas caricaturas, véase Burkart (2011a).
35. La caricatura tenía otras lecturas menos audaces que permitían matizar aquella más potente. Su título "Adhesión de *Satiricón* al Año del Turismo de las Américas" sugería que el regreso de Perón era un viaje turístico, y de este modo satirizaba el mito del retorno que se había mantenido durante esos diecisiete años.

El esperado regreso de Perón al país y la centralidad política que adquirió en la transición democrática explican esa destacada presencia. Entre el retorno de Perón en noviembre y las elecciones presidenciales de marzo de 1973, sobresalieron representaciones satíricas suyas, matizadas por otras más benévolas o ambiguas y por la crítica a sus contendientes políticos. *Satiricón* se mostró ambivalente frente al peronismo, si hubo un intento de presentarse como superadora del antiperonismo que había caracterizado a las clases medias argentinas (Carassai, 2013), no fue suficiente y muchos de sus chistes y caricaturas más bien parecían confirmar dicho sentimiento.



Fig. 5. Crist, "El héroe", *Satiricón* nº 3, enero de 1973.

Así como el humor gráfico no fue ajeno a la política institucional y electoral, tampoco lo fue a la política que adoptó la vía armada. A través del humor negro y de la sátira, *Satiricón* intervino en las disputas por los sentidos otorgados a la violencia política. En estas representaciones quedaron plasmados los umbrales de la sensibilidad social de sectores de clase media urbana que no habían optado por la lucha armada ni por adherir al aparato represivo. Entre noviembre de 1972 y junio de 1973, cuando el regreso de Perón al país devino en la Masacre de Ezeiza[36], se satirizó el uso de la violencia para la resolución de los conflictos políticos por parte de Perón y Lanusse, los principales referentes de la política nacional, así como del sindicalismo combativo cordobés, las organizaciones guerrilleras y las fuerzas de seguridad. Las representaciones de la violencia política generada "desde abajo" tuvieron un movimiento pendular entre la burla y la reivindicación. Dos trabajos de Crist dan cuenta de la mirada irreverente de la revista. Uno es una sátira del líder sindicalista. La imagen mostraba una movilización callejera: de un lado, avanzaban las fuerzas represivas y del otro se retiraban obreros y militantes, algunos arrojaban piedras contra aquellas. Sin embargo, "el

36. El retorno definitivo de Perón al país se había organizado para el 20 de junio de 1973. Gran cantidad de personas se movilizaron ese día rumbo al aeropuerto internacional de Ezeiza para reencontrarse con el líder sin embargo, lo que se esperaba que fuese una fiesta terminó en masacre. La derecha peronista, entre la cual se encontraba el sindicalismo agrupado en la CGT y encabezado por José Ignacio Rucci, hizo su aparición pública y violenta con el objetivo de generar una confusión que deslegitimara a la izquierda del mismo movimiento peronista.

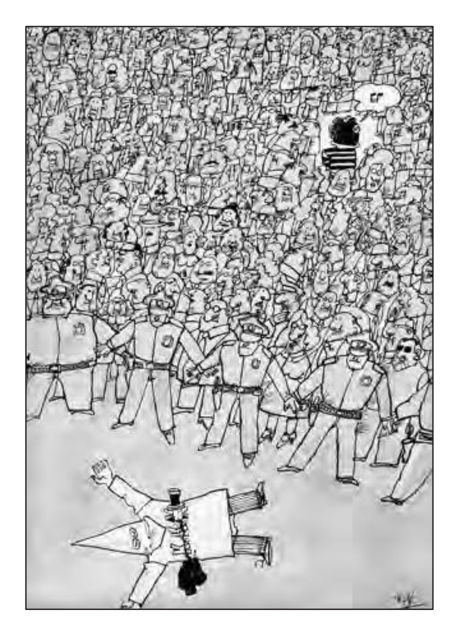


Fig. 6. Crist, *Satiricón* nº 7, mayo de 1973: 8.
La representación de las fuerzas armadas como el Ku Klux Klan –las tres armas pasaban a ser las tres K– restaba empatía con la víctima, mientras que la del asesino como un niño que acababa de hacer una travesura, relativizaba la gravedad del asesinato cometido. Por su parte, la presencia de la sociedad se hacía en tanto espectadora de un crimen que se llevaba a cabo en espacios públicos. Y también con cierta ajenidad, ya que se diferenciaba del niño –no era negra–, y no vestía ni como el KKK ni como las fuerzas de seguridad.

héroe" no se retiraba. Iba a resistir. Con una capa atada al cuello como los superhéroes de factura estadounidense, su overol y gorra como los obreros de las automotrices de Córdoba y con dos armas sujetadas por un cinto con balas en sus caderas como un cowboy hollywoodense, estaba dispuesto a enfrentarse solo a la columna de soldados fuertemente armados que tenía frente a él. La desproporción de fuerzas dejaba en ridículo a este solitario "héroe" (*S* nº 3, enero de 1973: 5). (Fig. 5)

A los pocos meses y con motivo del acribillamiento del coronel Héctor Iribarren, jefe del servicio de información del Tercer Cuerpo del Ejército (Córdoba), quien se había resistido a un intento de secuestro por parte de la organización guerrillera Montoneros (Gillespie, 1987), Crist ofreció una versión más tolerante de la violencia "desde abajo". La imagen muestra una gran multitud contenida por un cordón policial que contempla el cuerpo de un miembro de la banda paramilitar racista estadounidense Ku Klux Klan que yace en la calle, muerto de un cuchillazo en el corazón. Entre la multitud sobresale un joven de tez oscura que, en gesto de forzado disimulo, silba mientras contempla el cielo (*S* Nº 7, mayo de 1973: 8). (Fig. 6)

El humorista asociaba el conflicto político argentino entre peronistas y antiperonistas con el conflicto racial y el accionar de la célebre organización racista de los Estados Unidos. El KKK se convertía en metáfora de lo militar, lo antipopular y lo antiperonista, y por lo tanto ese muerto no era una víctima inocente sino un victimario ajusticiado. El niño representaba a la juventud peronista que se había organizado y armado en forma de guerrilla, y en nombre del pueblo peronista cometía actos de violencia justiciera contra

los militares que habían sido parte de la “Revolución Libertadora” y habían proscrito y perseguido al peronismo desde 1955, y que también habían sido los responsables de la Masacre de Trelew en 1972, para limitarnos a sólo algunos hechos. La representación de lo plebeyo y popular por medio de “lo negro” formaba parte del repertorio imaginario de la sociedad argentina, especialmente desde la irrupción del peronismo en la década de 1940.

Pero esta tolerancia hacia las acciones armadas de las organizaciones guerrilleras convivía con la condena, como quedó representado en un *cartoon* realizado por Landrú. Similar a los que solía publicar en el diario *Clarín*, el humorista representó explícitamente un secuestro: un hombre de pelo largo y barba tupida, exponente de Montoneros, se llevaba por la fuerza a la República, personificada como una mujer vestida con túnica y gorro frigio, que intentaba resistirse al grito de “¡Socorro!” (*S* N° 3, enero de 1973:10). El chiste aludía al secuestro en diciembre de 1972 de Vicenzo Russo, jefe de la Standard Electric Argentina, por el cual se pagó un rescate de un millón de dólares (Gillespie, 1987). Landrú condenaba el quebrantamiento del orden y, en ese sentido, Montoneros tenía de rehén a la Argentina. El humorista no creía en la imagen “estilo Robin Hood” que Montoneros dio al público demostrando que “habían aprendido lecciones, al parecer sobre la naturaleza políticamente contraproducente del terrorismo” (Gillespie, 1987: 145). La ambivalencia entre la condena y la tolerancia con respecto a la violencia política se combinó en *Satiricón* con imágenes que expresaban el deseo de que esta cesara una vez que el peronismo llegara al poder. Un *cartoon* de Alfredo Grondona White publicado días antes de las elecciones de marzo de 1973 sintetizó ese sentimiento. En un mismo cuadro se combinaban distintas situaciones de violencia superpuestas: en el fondo, del lado izquierdo, hay una cárcel llena de presos y, del lado derecho, una gran industria rodeada de humo; en el centro unos tanques militares reprimen a manifestantes mientras un helicóptero controla la situación desde el aire. En primer plano, un automóvil es perseguido a toda velocidad por una camioneta. Sus respectivos conductores son hombres de pelos largos y disparan con metralletas a quemarropa a transeúntes, los cuales caen muertos, mientras otro hombre, también joven y de pelo largo, escapa con una bolsa en una mano y un arma en la otra. En el ángulo inferior derecho, se aleja caminando de ese agobiante escenario una pareja de jóvenes con cara de cansancio y angustia. El muchacho consuela a su compañera: “No te hagas mala sangre! Después del once de marzo se arregla todo!” (*S* nº 5, marzo de 1973: 11). Para algunos, incluido Lanusse, según De Riz (2007), las esperanzas de paz y orden estaban asociadas a la restauración democrática que le quitaría todo argumento a la guerrilla; para otros, “todo se arreglaba” si volvía Perón y se llevaban adelante los cambios sociales anhelados.

Esta primera etapa de *Satiricón* tuvo un punto de inflexión en abril de 1973 cuando el sexto número fue calificado de “inmoral” por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que prohibió su venta y circulación (BOM nº 14.517, 4 de abril de 1973). La Municipalidad ejercía control sobre las



Fig. 7. Sergio Izquierdo Bown, *Satiricón* nº 6, abril de 1973. Otro motivo posible de censura fue el malestar generado por la caricatura de la portada, que representaba a la fórmula Cámpora - Solano Lima, triunfadora en las elecciones de marzo de 1973. Ambos estaban desnudos sentados, uno en un inodoro como si fuera el sillón presidencial y el otro en una pelela, bajo el título "En este lugar sagrado". La institución presidencial aparecía totalmente deslegitimada y ridiculizada, y algún lector podía agregar que eso se debía al retorno del peronismo al poder.

publicaciones que se editaban en su jurisdicción a través de la Secretaría de Cultura[37] y del decreto municipal 115, sancionado el 8 de enero de 1958, que establecía tres criterios de clasificación para todo material impreso: 1. material inmoral y presuntamente obsceno, por lo cual su venta y circulación quedaban prohibidas; 2. material inmoral, también su venta y circulación quedaban prohibidas; y 3. material de exhibición limitada cuya venta era permitida sólo en locales cerrados, sin que pueda ser expuesto en la vía pública o en escaparates exteriores (cit. en Avellaneda, 1986). Una versión sobre los motivos de la censura de *Satiricón* fue la profundización de su aspecto lujurioso, algo que la revista explícitamente advertía en el editorial:

> este número está repleto de sexo, porque nosotros sospechamos que el sexo es una cuestión bella y refrescante a la que se suele meter en una olla a presión con tapa hermética para hacer un guiso de preconceptos, represiones y oscuridades. Para no estar en esa olla, en la que se meten los que niegan al sexo y comercian suciamente con él, hoy nos sacamos pantalones y corpiños (*S* nº 6, abril de 1973: 14).

En ese número, "el sexo" era recurrente: aparecía la nota ilustrada "La vida sexual de Patoruzú" de Mario Mactas, la primera entrega del "Curso libre de divulgación sexual" de Oski y el conjunto de *cartoons* de Viuti, titulado "Humor pornográfico". (Fig. 7)

37. Sobre el funcionamiento de esa secretaría, véase Invernizzi y Gociol (2002: 79-88).



El siguiente número respondió a la censura con ironía, agradeció a la “bruja buena” su acción “moralizadora y educativa” (*S* nº 7, mayo de 1973: 3). Pero este aparente desafío iba acompañado por un gesto defensivo: Izquierdo Brown cedió su lugar de caricaturista a Cascioli, quien ilustraba por primera vez la tapa de la revista. *Satiricón* no bajó su apuesta con respecto al tratamiento cómico de lo erótico pero sí lo hizo con la sátira política, dejándose llevar por el clima de optimismo o bien con el objetivo de adecuarse mejor a las nuevas circunstancias.

El despliegue que hizo *Satiricón* de su aspecto lujurioso fue disruptivo. La revista no se sumó a los discursos informativos de divulgación, médico-moralistas ni didáctico iniciáticos como la mayoría de los diarios y revistas de aquellos años. Su propuesta correspondía a un fenómeno como fue el aumento de la producción gráfica de material de contenido erótico producto de la revolución sexual. *Satiricón* se asumió iconoclasta al reconocer que estaba dispuesta a faltar el respeto a los valores tradicionales y al orden simbólico instituido, y se presentó (aparentemente) desprejuiciada y muy proclive a promover el cambio en un ámbito como el de la sexualidad, considerado aún como privado y tabú. También se mostró promotora de cambios, instalándose como continuadora del clima de revolución cultural de la década previa. La revista puso en circulación imágenes que incitaban el deseo sexual, que parodiaban dicha incitación y, por lo tanto, que provocaban a la censura.

La liberación femenina y lo que se percibía como su contracara, la crisis de la virilidad masculina; la homosexualidad, especialmente, masculina; y la centralidad cotidiana del deseo sexual en hombres y mujeres fueron temas constantes en textos e imágenes cómicas. La originalidad de su discurso estribó en que reconocía para hombres y mujeres una cotidianidad sexuada cuya finalidad era la satisfacción del deseo antes que la reproducción. Esta omnipresencia (se estaba con “El sexo en el seso” como tituló una serie de chistes) era un punto de partida: la revolución sexual se daba por descontada y sus postulados eran recuperados con desenfado, irreverencia y con propósitos comerciales y adecuados a un público masivo.

El carácter lujurioso de *Satiricón* en su primer año tuvo su expresión más acabada en la historieta de Fernández-Branca, “El Sátiro Virgen”, una parodia de quienes estaban empecinados en liberarse sexualmente (Fig. 8). La historieta narra la “dulce y trágica historia del sátiro virgen, mitológico ser repleto de lascivia, quien jamás pudo cumplir el papel que le asignó la tradición” (*S* nº 3, enero de 1973: 20).

Sin embargo, y ahí la parodia, el acto sexual nunca se consumaba. Si Fellini, recuperaba a la Grecia antigua de manera idealizada como una época de libertinaje para aludir a la decadencia moral de Roma, *Satiricón* recurría a su mitología para ridiculizar, sin ninguna cuota dramática, a quienes se consideraban libertinos en material sexual en esa misma década de 1970. Proceso de civilización mediante, volver a gozar de libertad sexual era imposible, sugería *Satiricón*, sólo quedaban los ridículos manuales y cursos

que enseñaban cómo obtener placer y prometían suprimir la represión. Y la parodia de estos manuales tuvo su máxima expresión en el “Curso libre de divulgación sexual” creado por Oski. Sus cinco entregas brindaban “todo lo que el hombre moderno necesita saber para no ser un pazguato en el amor” (*S* nº 6, abril de 1973: 32). Una vez más mediante el absurdo, Oski exponía la crisis de la hegemonía masculina y de la virilidad producto del reconocimiento implícito de la mujer como sujeto de deseo sexual, lo cual implicaba mayor presión sobre el hombre para responder a su demanda.



Fig. 8. Fernández-Branca, “El sátiro virgen”, *Satiricón* nº 3, enero de 1973: 21.

El protagonista es representado como las criaturas prototípicas de la mitología griega y latina, de sexo masculino, mitad hombre, mitad carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, abundante cabellera y cola de cabra, con la excepción –y este era el límite autoimpuesto por esta revista considerada “sin límite”– de no tener su miembro viril de tamaño sobrehumano ni permanentemente erecto. Sus acciones eran adaptaciones contemporáneas de las mitológicas: mientras erraba por los bosques, leía revistas pornográficas o “el manual sexual oriental” para saber cómo conquistar a las ménades y ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad (Grimal, 1994: 475).

En *Satiricón* el deseo sexual propio de la vida cotidiana no tenía género, edad, bandera política ni ideológica, aunque sí clase social, ya que sus protagonistas eran principalmente de clase media. Los chistes costumbristas que publicaba tuvieron como escenario principal aunque no exclusivo, a la cama. Los humoristas accedían a ese espacio íntimo y privado para explorar y reírse de cómo las transformaciones en las costumbres afectaban a hombres y mujeres. Los lectores podían verse identificados en los chistes sobre el nuevo intruso que había llegado para quedarse en los dormitorios: la televisión. También podían reírse de los maridos que hacían esperar a sus mujeres porque habían olvidado la "nueva posición" y debían consultar el *Kamasutra* que tenían en la mesa de luz. En la cama se tenía sexo colectivo, los maridos encontraban a sus mujeres con un amante, las prostitutas esperaban a sus clientes y se experimentaba la homosexualidad, masturbación, sodomía, sadomasoquismo, todo lo cual fue objeto de las humoradas de *Satiricón*, atento a la legitimación y promoción debidas a la revolución sexual. Como buena parte de los diarios y revistas de la época, este medio interpretó e intervino en las luchas por la construcción de sentido en torno a la realización y liberación femenina aunque lo hizo desde una perspectiva ambigua. Promovió la ruptura del longevo modelo femenino de la domesticidad (Cosse, 2009), pero no pudo despojarse del machismo que aún permeaba a la sociedad argentina, y se mantuvo distante de los discursos feministas y de aquellos más vanguardistas o sofisticados que años antes habían caracterizado a revistas como *Confirmado*, *Panorama* y *Primera Plana*. La nota distintiva de *Satiricón* fue la agresividad con la cual trató al tema. Un ejemplo es la entrevista que Alicia Gallotti realizó a la famosa cocinera televisiva e indiscutible *bestseller* Doña Petrona, fiel exponente del modelo de la domesticidad propio de las generaciones previas. La agresividad con que se presentó a la cocinera es reveladora de la ruptura que se quería establecer: Doña Petrona era "representante de una ideología que repudiamos: la de las comidas que engordan, la de las señoras gordas, la del 'nene comé', la de 'esta chica no me come nada', la de las madres que encajan comida a sus hijos hasta atosigarlos, la de la comida como actividad fundamental de la vida y, también, la de un tiempo que ya pasó" (*S* nº 2, diciembre de 1972: 12-13). Sin embargo, en la entrevista Doña Petrona contaba que había percibido los cambios en el rol de la mujer y que había adaptado su recetario para ofrecerles alternativas para que pudieran las mujeres jóvenes seguir haciendo un "menú rápido, fácil y rico".

La imagen de Doña Petrona contrastaba con la de Libertad Leblanc, Isabel "Coca" Sarli y las hermanas Norma y Mimí Pons, entrevistadas también por *Satiricón*. Estas mujeres representaban el modelo de la liberación femenina y sexual de la cultura comercial en la cual *Satiricón* buscó sus íconos, y es en buena medida por ello que era acusada de frívola y burguesa. La revista evitó la cultura politizada y la moderna, cuyos exponentes (las actrices "serias" Bárbara Mujica y Norma Aleandro o la cineasta María Luisa Bemberg, para mencionar algunos ejemplos) también circulaban en los

medios masivos de ese entonces. En otras palabras: antes que promocionar el modelo más radical y progresista de mujer liberada que circulaba desde los años sesenta, *Satiricón* patrocinó el prototipo de mujer afín al s*how business,* el cual también incentivaba a la "liberación" de la mujer pero con un sesgo machista, ya que reforzaba su condición de objeto sexual. Las fotografías de mujeres bellas eran la invitación que hacía *Satiricón* a sus lectores varones a gozar visualmente de la sensualidad femenina, además de reírse de los políticos (Fig. 9).



Fig. 9. *Satiricón* nº 3, enero de 1973, fotografías que ilustran la nota "Señoritas... y la virginidad" en la cual Norma y Noemí Pons daba su opinión sobre el tema a Alicia Gallotti.

Pero ese no fue el único modelo de mujer que la revista difundió. En ella coexistieron diversas y contradictorias representaciones. La mujer podía ser exaltada como objeto sexual pero también como sujeto de deseo sexual. Podía cumplir diferentes roles: ser madre, esposa, amante, hija, estudiante, militante política, ama de casa, prostituta y, en menor medida, profesional o persona intelectualmente realizada. En cualquiera de los casos, estos modelos no atentaron contra la maternidad ni contra el matrimonio como institución. Si bien, fue objeto recurrente de la sátira, el matrimonio siguió siendo el modo *natural* de consolidación de la pareja. Como señala Ulanovsky (1997: 127), en ese entonces la mujer de las clases medias trabajaba fuera del hogar pero seguía haciéndose cargo de las tareas domésticas, de la cocina, de la crianza de los hijos se trataba, en definitiva, de "marchar hacia la independencia pero con marido e hijos". Pero además de todo eso, debía (y quería) ser bella, "ser mona se convierte en un atributo a utilizar en la lucha por la liberación, la independencia, la propia realización" (*S* nº 1, noviembre de 1974: 44).

El regocijo visual de una bella mujer fue promovido y satirizado por la revista. *Satiricón* recuperó la tradición pícara del humor gráfico argentino con abundantes chistes sobre hombres casados a quienes se les van los ojos cuando ven pasar a una linda joven en bikini o minifalda, u otros similares. Mientras los hombres mantenían sus deseos sexuales en el plano de las fantasías, las mujeres los consumaban. En la revista fueron muy frecuentes los chistes sobre adulterio femenino. Que los maridos encontrasen a sus

mujeres con otros hombres en la cama era una situación típica que podía tener distintos resultados: que el marido se enojase y persiguiese al amante, que fuese indiferente y simplemente reclamase un espacio en la cama, que el amante permaneciese escondido o lograse huir antes de ser descubierto por un marido no muy avispado[38]. Esta mirada machista predominante acerca del adulterio, se articulaba con representaciones despectivas del cuerpo femenino cuando este no estaba "en forma". La contraposición entre las "señoras gordas" y las jóvenes delgadas y bonitas, de larga tradición en el humor gráfico, seguía siendo explotada por los humoristas de *Satiricón*. Con todo, las mujeres bonitas podía volverse una amenaza para los hombres, y a veces incluso un peligro mortal como sucedía en el *cartoon* de Bróccoli que muestra a una hermosa mujer avanzar firme en su paso y aplastar con sus enormes plataformas a un hombre diminuto; u otro de Fontanarrosa en el cual un hombre queda atrapado en la inmensidad de un cuerpo femenino. En algunos casos *Satiricón* estaba a favor de la liberación femenina, aunque muchas veces, exponía el temor de los hombres ante ese avance de la mujer sobre terrenos que antes eran exclusivamente de ellos.

En cuanto al tema de la homosexualidad, *Satiricón* también fue ambigua y expuso su concepción limitada de la revolución sexual. En febrero de 1973, *Satiricón* publicó un audaz y nuevamente agresivo reportaje de Alicia Gallotti al boxeador Oscar "Ringo" Bonavena, el cual causó un enorme revuelo y generó un debate sobre la homosexualidad. Tanto la entrevista como las imágenes que la acompañaban fueron muy provocativas. Bajo el título "El Gran Macho Argentino", como Bonavena mismo, fanfarrón, se definió, quedó expuesto su exacerbado machismo, limitante con la misoginia[39]. Con una postura conservadora, Bonavena distinguía dos tipos de mujeres: las "de barrio" que eran para casarse y debían llegar vírgenes a tal circunstancia; y las que eran para divertirse, estas eran las que "van a un boliche a tomar una copa" y "te enganchás así nomás" (*S* nº 3, febrero de 1973: 45). Bonavena estaba convencido de que trataba bien a las mujeres y de que su clasificación era natural, al extremo de que ese autoconvencimiento y la reiteración en sus respuestas lo dejaban en ridículo y exaltaban el papel de Alicia Gallotti, la reportera.

A diferencia de la misma *Satiricón* –cuyo machismo se expresaba de modo sutil y más complejo al estar articulado con discursos a favor del cambio cultural–, Bonavena era claro y directo, y así –por momentos– grotesco.

---

38. Hubo un solo caso en el cual la mujer era sorprendida por el marido en la cama con otra mujer (*S* nº 16, marzo de 1974: 6). En *Satiricón*, el lesbianismo fue el tema menos abordado, quedando bajo las sombras del tabú. También hubo un único *cartoon* en el cual un hombre fue sorprendido por su mujer con otro hombre en el sofá de la casa (*S* nº 15, febrero de 1974: 7).

39. Bonavena incluso justificó la violencia hacia la mujer: "A veces sí, una buena agarrada de los pelos viene bien, un decirle 'mirá que te mato' mientras se la zamarrea, eso es bueno, es bueno para que se dé cuenta de que el macho es uno" (*S* nº 3, febrero de 1972: 45).

El boxeador quedó representado como un retrógrado por esas convicciones y declaraciones, producto de los apartamientos (*écart*) que los lectores de *Satiricón* establecieron con respecto del discurso del boxeador. Su discurso, reproducido en una revista satírica que abordaba abiertamente los aspectos de la revolución sexual y, por tanto, el nuevo lugar que tenía la mujer en la sociedad y en la pareja, habilitaba ser objeto de operaciones de lectura diferentes (Chartier, 2005) del sentido original que Bonavena asignaba a sus palabras. *Satiricón* propició esta lectura: un indicio es el epígrafe de cada una de las cuatro fotografías que lo mostraban en pose con un diminuto *slip* y una escopeta en mano que decía: "Me llaman Trinity" (*S* nº 3, febrero de 1973: 45). Según se preveía, los lectores entendieron el mensaje y sugirieron que las declaraciones de Bonavena ocultaban su homosexualidad o su impotencia sexual[40], y que eran denigratorias hacia la mujer, aunque también las entendieron como producto de sus "limitaciones mentales", y expresaron pena más que indignación.

La homosexualidad masculina fue tratada con asiduidad por los humoristas y periodistas de *Satiricón*, aunque no se superaron los prejuicios. La revista no difundió una representación del homosexual distinta a la que ya era común en otros medios de prensa, en el teatro de revistas y en el cine, en especial, en la picaresca de gran éxito en aquellos años. La imagen estereotipada del homosexual como afeminado era bastante recurrente, y la dominante para su integración a la cultura masiva en los años setenta. La diferencia, la otredad, quedaba expuesta y sobre esa base se construía el efecto cómico de los chistes[41]. La homosexualidad aparecía vinculada a la juventud, al movimiento hippie, al consumo de drogas, al arte y a lo intelectual. Es notorio que en las imágenes cómicas, los homosexuales no suelen aparecer desnudos ni en la cama, como los heterosexuales, sino vestidos y en espacios menos privados.

Pese a esto, hubo chistes que procuraron evitar los enfoques peyorativos sobre la homosexualidad, por ejemplo, la serie "Al pan con pan…" realizada por Viuti (*S* nº 9, 1973: 52-53). La homosexualidad aparece como una práctica naturalizada, realizada por hombres *normales y corrientes* que tienen fantasías sexuales, hacen proposiciones sexuales a otros hombres o exaltan objetos fálicos. En estos casos, lo estereotipado era aquello que conformaba

---

40. Incluso una de las cartas que se reprodujo era de la "Liga de Homosexuales 'La Mariposa'" que lo invitaba a unirse a su organización. La redacción de *Satiricón* para darle credibilidad o un mayor efecto cómico, anotaba: "Juramos haber recibido esta carta y haberla publicado tal cual" (*S* nº 4, marzo de 1973: 6).

41. Dos ejemplos sobresalen en *Satiricón* por reforzar los prejuicios y, en sintonía con el reportaje a Bonavena, sugerir que algunos modelos de masculinidad ocultaban su *verdadera* condición homosexual; estos son, la ya mencionada "La vida sexual de Patoruzú" de Mario Mactas y Oskar Blotta (*S* nº 6, abril de 1973: 37) y "Milonga del gaucho raro" de Carlos Trillo y Alejandro Dolina con ilustraciones de Sergio Izquierdo Brown (*S* nº 10, agosto de 1973: 43). En ambos casos, la sátira estaba al servicio de la desmitificación de estos personajes célebres de la cultura y la "tradición", reflejo de los ideales de argentinidad y de la virilidad masculina.

las fantasías de esos hombres, no los hombres en sí. En esta línea, Alicia Gallotti escribió la nota "La ofensiva de la subcultura homosexual", donde reflexionó sobre lo que percibía como una creciente aceptación social de la homosexualidad, en buena medida debido a las notas publicadas por las revistas *Somos* y *Así* a Néstor Perlongher del Frente de Liberación Homosexual por su fuerte presencia en la toma de mando de Cámpora y en el retorno de Perón al país (Anguita y Caparrós, 1998). Pero esta tolerancia no implicaba el abandono de los apodos estigmatizantes, sino el surgimiento de nuevos eufemismos para nombrarla y una mayor censura social hacia el insulto:

> Por supuesto, aún es posible seguir verificando cabezas que piensan como hace 20 años, pero cada día resulta más difícil resolver el asunto con un rabioso "marica de eme" y hay que apelar al "Para mí este tipo es medio raro" o, como dice La Chona, "Es enfermo, pobre muchacho" (*S* nº 12, octubre de 1973: 20).

Considerada una enfermedad a la vez que una subcultura, Alicia Gallotti denunciaba que la homosexualidad era objeto de persecuciones políticas y negaba que fuera "el mayor peligro" que sufría la sociedad argentina como la querían presentar sus detractores. Contra la persecución Gallotti aconsejaba a los homosexuales: "La pertenencia a una minoría, sea cual sea, no es motivo de orgullo [...] refugiarse en el clasista Frente de Liberación Homosexual, por ejemplo, es egresar de una marginación para ingresar a otra" (*S* nº 12, octubre de 1973: 21).

Este significativo despliegue que tuvo el aspecto lujurioso en *Satiricón* alejó colaboradores y lectores. Un lector descontento les reprochó estar "perdiendo todo lo bueno que me hizo empezar a comprarla y que poco a poco se está transformando en un compendio de aberraciones sexuales (ahora podrían llamarla *pornografón*)" (*S* nº 10, agosto de 1973). Pero, sobre todo, sumó nuevos lectores, como se mencionó anteriormente, las ventas de la revista estuvieron en constante aumento.

La asunción de Cámpora, prevista para el 25 de mayo, día de conmemoración de la Revolución de Mayo de 1810, fue satirizada en la portada "El sol del 25 viene asomando", título tributario de la popular canción que interpela a un triunfal pueblo argentino[42]. La imagen consistía en un enorme sol con la cara de Perón que asomaba sobre un mar embravecido; entre las olas, que eran una cita de *La gran ola de Kanagawa* del pintor japonés Katsushika Hokusai, aparecía Lanusse llevando un paraguas (*S* nº 7, mayo de 1973). El colorido fortalecía el poder de la imagen y el título delimitaba sus posibles significados. El 25 de mayo de 1973 se inauguraría un nuevo gobierno patrio como había sucedido en 1810, a la vez que sería un "día peronista" al igual que el 17 de octubre de 1945. El pueblo argentino que salía a la calle a ver "de qué se trata" era peronista, y en efecto, ese resultó

42. Esta canción fue compuesta por Domingo Lombardi y Santiago Rocca en 1910 con motivo del Centenario de la Patria y luego, interpretada por Carlos Gardel y José Razzano.

ser un día exultante. En particular para la Juventud Peronista que creyó alcanzar su consagración. El optimismo de esta caricatura hizo que muchos lectores la asociaran a un cambio en la postura de una revista que hasta entonces había sido crítica a Perón.

Sin embargo, el rápido devenir de los acontecimientos no tuvo su correlato en imágenes benévolas de Perón, quien fue tapa de *Satiricón* en los números de agosto a octubre de 1973, es decir, en el lapso entre la Masacre de Ezeiza, la renuncia de Cámpora el 12 de julio y su ascenso a la presidencia, luego del gobierno provisional de Raúl Lastiri y de un nuevo llamado a elecciones. Mientras el diario *La Opinión* interpretaba la frase de José Rucci "Se acabó la joda" pronunciada tras la reunión de Perón con Cámpora como "se acabó el gobierno actual" (*La Opinión*, 17 de julio de 1973, en De Riz, 2007: 140); *Satiricón*, menos interesada en las formalidades, entendía que Perón le hacía "El Gran Dedazo" a Cámpora y a los sectores de la izquierda peronista –aunque estos no lo interpretaron tan claramente– para así privilegiar a los de la derecha dentro del movimiento. (Fig. 10)

Las siguientes caricaturas de Perón aluden al abandono de la clásica ambigüedad de Perón (Sigal y Verón, 2008), plasmado en su decisión de desacreditar a las organizaciones armadas de izquierda. Estas representaciones se articulaban con aquellas otras alusivas a la violencia política que pese a los pronósticos y deseos de algunos sectores políticos y sociales, no había sido mitigada con la democratización política y el retorno del peronismo al poder. La decisión de las organizaciones guerrilleras de continuar con la lucha armada causó que sectores de clase media que antes se habían mostrado tolerantes hacia ella dejaran de estarlo. El giro lo marcó la Masacre de Ezeiza, la cual expuso en primer plano el conflicto interno del peronismo y dejaba en evidencia que sería imposible conciliar a la derecha y a la izquierda peronista. Si bien *Satiricón* no se refirió a aquellos acontecimientos, sí se observan cambios en las representaciones de la violencia política. La comparación del peronismo con la mafia italiana en los Estados Unidos y con el crimen organizado reapareció con fuerza y se convirtió en el modelo iconográfico hegemónico. La burocracia sindical y las organizaciones guerrilleras fueron representadas a partir de un repertorio común que podía incluir pequeñas variaciones para diferenciar a cada uno de los bandos. Mafiosos, matones y guardaespaldas con una impronta propia de los policiales negros, a la saga *El Padrino* o a la figura porteña del compadrito fueron las figuras elegidas para aludir a quienes recurrían a la violencia para la resolución de los conflictos políticos. En esta línea, se destacan las series de *cartoons* "La mala vida" de Crist (*S* n° 9, julio de 1973: 18-19); "Guardaespaldas" de Bróccoli y "El sindicato del crimen", creación de Limura (*S* n° 10, agosto de 1973: 5 y 46). La sátira hacia los victimarios y el humor negro sobre las muertes cotidianas funcionó como intentos de subsumir la tragedia en un universo absurdo y desafiar lo trágico, según las definiciones de Peter Berger (1999). Luego se sumó el tratamiento también satírico de la censura, a modo de síntesis del sombrío panorama social y político de fines de 1973. *Satiricón* desafío la censura con la serie de chistes realizada por Viuti, "Sucedió en Puritania" (*S*



Fig. 10. Andrés Cascioli, *Satiricón* nº 10, agosto de 1973. La primera de esas caricaturas se tituló "El Gran Dedazo" y mostraba, con un destacado poder de síntesis por parte de Cascioli, el primer plano de una mano contraída con el dedo mayor extendido y, en la punta de dicho dedo, la cabeza de Perón.

nº 7, mayo de 1973: 50-51), que satirizó a los censores al presentarlos como hipócritas ya que se sugería, en consonancia con las representaciones de la mujer que *Satiricón* venía exaltando, que para un hombre era imposible no dejarse llevar por la sensualidad femenina que ciertas imágenes difundían. Los censores aparecían vinculados a la Iglesia católica y eran representados a imagen y semejanza del responsable del Ente Calificador Cinematográfico de aquel entonces, Ramiro de la Fuente, es decir, como señores mayores, calvos y con anteojos de marco de carey negro. Esto se debía a que el cine fue el único ámbito de la cultura y los medios de comunicación de la Argentina que contó con una institución específica destinada a controlar el contenido que difundía. De esta manera, primero Ramiro de la Fuente y luego Miguel Paulino Tato se convirtieron en los símbolos de la censura en los años setenta. Una nota seria escrita por Carlos Ulanovsky, "La censura madre que nos tocó"[43] (*S* nº 12, octubre de 1973), fue acompañada por una ilustración de Cascioli. Su "Sr. Censor" en vez de una cabeza tenía una gran mano que sostenía una gran tijera que cortaba el negativo de una película erótica, como las de la voluptuosa actriz Isabel Sarli, y de una película política, como podía

43. La nota hacía referencia al relevo de Ramiro de la Fuente y al nombramiento de Octavio Getino al frente el Ente Calificador Cinematográfico en agosto de 1973. El cambio de autoridades fue considerado positivo y generador de grandes expectativas. Sin embargo, la liberalización fue extremadamente breve: Getino duró en el cargo sólo unos meses, hasta noviembre de 1973.



ser *La Hora de los Hornos* de Fernando “Pino” Solanas o *Estado de sitio* de Costa-Gavras. Quedaban claramente sintetizados y armados el sexo y la política como los blancos de la censura.

En la senda de Sade

La llegada de Perón al poder mediante elecciones generales y su giro autoritario llevaron a *Satiricón* a acomodarse y actuar en consecuencia con un clima que evaluaba como más hostil[44]. La risa satírica no tenía lugar en una sociedad que había elegido mayoritariamente a Perón como presidente de la Nación, y el equilibrio entre las dos derivaciones que se desprendían de su nombre, la sátira y lo lujurioso, se quebró y predominó la segunda. Al juego cómico que atacaba los tabúes sexuales y las representaciones provocativas de las transformaciones en los modos de vida y en las costumbres de las clases medias argentinas, *Satiricón* sumó la risa escatológica.

La nueva coyuntura obligó a *Satiricón* a actualizar su contrato de lectura. Reforzó su identificación con una tercera posición, la que denominaba “libre-pensante”, y sostuvo no tener miedo de reírse de las “sombras” y los “desastres” de la “Argentina libre” ni “[temblar] cuando quiere decir algo que no la deja dormir” (*S* nº 12, octubre de 1973: 10). Insistentemente buscó ser reconocida como parte de la “democracia integrada” propuesta por Perón al asumir el poder, aunque evitó definirse como peronista así como ser *house organ* de alguna facción política (*S* nº 13, noviembre de 1973:10). *Satiricón* quiso estar entre los amigos del peronismo pero con relativa autonomía y creyó que para eso era suficiente eliminar la sátira política de sus páginas. Este esfuerzo dirigido a los poseedores de poder político y a los censores pero también a los lectores, exponía una disminución en su arrogancia inicial y el despliegue de una estrategia defensiva.

El acceso de Perón al gobierno no terminó de distender la censura sino que esta se endureció cada vez más. Como señaló Avellaneda (1986), a partir de 1974 el discurso de la censura y su normativa asistieron a una acelerada organización y sistematización. Había así una cultura verdadera o legítima y una falsa e ilegítima, esta última considerada ajena al ser nacional. Pese a reconocer este endurecimiento y a su empeño en definirse dentro de la cultura argentina, *Satiricón* imaginó que aún había un margen para desafiar al concepto de cultura que la censura preconizaba y llevó a cabo la disputa a partir de profundizar el humor sexual “chancho”[45] y escatológico.

---

44. Carlos Ulanosvky (1997: 241) cita palabras de un “testigo cercano” a *Satiricón*: “Desde el retorno del General, mensajeros oficiosos les habían hecho saber que Perón tenía un muy desarrollado sentido del humor, siempre y cuando se refiera a otros. A partir de un momento, aplicando una decisión de autocensura, se alejaron un poco del humor político”. Oskar Blotta, por el contrario, rechaza esta versión (entrevista, 14 de septiembre de 2008).

45. “Humor Chancho” fue la expresión elegida por los editores de *Satiricón* para lanzar unos suplementos especiales.

Satiricón expresó su irreverencia en las portadas, que abruptamente dejaron de ser caricaturas políticas para ser gestos o representaciones de partes del cuerpo humano, cuyo antecedente aunque politizado era la caricatura "El gran dedazo", ya mencionada. La risa escatológica reemplazó a la sátira política y fue promovida en imágenes como "El auge de la cultura anal", "Todos somos culipanza!", y "Los asquerosos" (*S* nº 13, noviembre de 1973; *S* nº 14, enero de 1974; *S* nº 16, marzo de 1974); así como en otras más audaces que insinuaban el clima enrarecido por el incremento de la violencia represiva, las presiones y persecuciones, como "En boca abierta... entran moscas!" y "A veces hay que tragarse el sapo!" o "¿Ud. de qué se ríe?" (*S* nº 15, febrero de 1974; nº 17, abril de 1974 y nº 20, julio de 1974) (Fig. 11). Ante la incapacidad de expresar ideas de modo explícito y textual, *Satiricón* se refirió a la situación política con gestos, expresiones populares y cotidianos, algunos con improntas obscenas o insultantes. Así se denunciaba la censura y se satirizaban los tabúes que rodeaban a aquellos gestos.



Fig. 11. Cascioli, *Satiricón* nº 15, febrero de 1974.

Dos meses después de esta tapa, la revista de la derecha peronista *El Caudillo* (5 de abril de 1974, énfasis en el original) usaba la misma metáfora pero con un sentido serio, aportando luz a la imagen creada por Cascioli: "Compañeros: Hay que apoyar a Perón fanáticamente y tragarse todos los sapos habidos y por haber, porque **nuestra revolución** tiene un caudillo al que 'no le caben' **ni consejos, ni sugerencias, ni aprietes. Vengan de donde vengan. Nuestro lema debe ser Perón siempre tiene razón. Lo demás es traición o estupidez. A los estúpidos hay que echarlos y a los traidores fusilarlos. Porque es así y porque Perón manda**."
En esta nueva etapa *Satiricón* renovó sus historietas y entre las que tuvieron continuidad se destaca *Los viajes de Gulliverti* de Alfredo Grondona White. Basada en la célebre novela de Jonathan Swift (1726) *Los viajes de Gulliver*, esta obra fue recuperada por Grondona White en su sentido de sátira a la sociedad y a la condición humana. La idea de viaje era el punto de partida para burlarse de la cultura juvenil argentina y las expresiones de la "contracultura" que reivindicaban "ese clima de naufragio; rock criollo; barrio plateado por la luna y habitado por adolescentes de pelo largo; búsqueda de 'viajes' a través de la yerba y, en suma, un retrato del hippismo nacional"[46]

46. El "naufragio" quedó plasmado en 1967 en la canción "La Balsa" de Litto Nebbia y Tanguito e interpretada por Los Gatos, considerada fundadora del rock nacional

(*S* nº 11, septiembre de 1973: 34). La cultura juvenil y la contracultura eran el blanco de la sátira social, aparecían como banales y carentes de sentido. La historieta tenía un fuerte sesgo moralista que a primera vista contradecía con el espíritu desenfadado que había caracterizado a este medio.

Sin embargo, la historieta paradigmática de esta nueva etapa fue *El Marqués de Sade*, realizada por Oskar Blotta e Izquierdo Brown en reemplazo de *El sátiro virgen* (Fig. 12). El rescate que se hizo de Sade ponía el énfasis en su vida sexual sin hacer alusión alguna a su profesión de escritor ni a la persecución ni a los 27 años que pasó en prisión bajo tres regímenes políticos diferentes: la Monarquía, la República y el Imperio. Sin embargo, la apropiación y el tributo que *Satiricón* hizo del escritor libertino francés fue un reconocimiento implícito de aquella[47].

Si el "sátiro virgen" paseaba por los espacios públicos, Sade estaba confinado a su castillo, ubicado sobre un peñasco como su castillo de Lacoste donde tuvo lugar el escándalo con los adolescentes en 1774-1775. En *Satiricón* quedaba representado el nuevo canon vigente, en el cual el sexo dejaba de ser un tema público, se replegaba, volvía a ser una cuestión privada.

La figura de Sade ofrecía una nueva síntesis que, en lugar de aquella ofrecida por Averchenko, representaba al perseguido por sus convicciones en cuanto a la moral sexual por parte del poder político, fuera éste monárquico, dictatorial, revolucionario o democrático. En otras palabras, la persecución sufrida por *Satiricón* y otros sujetos de la cultura argentina encontró su mejor expresión en esta figura controvertida de la cultura occidental. No obstante, se trata de una asociación implícita o velada: la historieta narraba las desventuras del Marqués y su sirviente para que el primero pudiera satisfacer sus apetitos sexuales.

Junto a estas imágenes pero alejada del humor se destacó la serie de ensayos "Contra toda forma de opresión", la cual le dio a *Satiricón* un giro intelectual al reunir "algo que se fue dando embrionariamente en cada sección de la revista" (*S* nº 12, octubre de 1973: 17). El título era una apropiación de una de las fórmulas discursivas de la izquierda intelectual[48] que se había

---

argentino. También en la publicación *Mordisco* que fue retomado por su sucesora, *Expreso Imaginario*.

47. El tributo a la figura de Sade (1740-1814) tuvo su antecedente en la sección que llevaba el nombre de una de sus novelas, *Filosofía en el tocador* (1795). En esta segunda etapa, dicha sección cambió su nombre por "Filosofía en el baño", para interpelar de modo más directo a los lectores masculinos. En ella, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya abordaron temas como los métodos anticonceptivos, la virginidad, la fidelidad, el nudismo, la masturbación, la menstruación, la luna de miel, la micción y la "franela".

48. El pedagogo brasileño Paulo Freire la había usado en el título de su célebre libro *Pedagogía del oprimido* (1970) y se había multiplicado en distintas expresiones estéticas, como el Teatro del Oprimido propuesto por Augusto Boal, que tuvo numerosos alumnos y seguidores en Buenos Aires. Algo similar sucedía con la frase "contra todas las formas de...", por ejemplo, el FREJULI la había utilizado en su *slogan* de campaña, "Luchar contra los monopolios y todas las formas de dependencia" (Gillespie, 1997: 162).



Fig. 12. Sergio Izquierdo Brown y Oskar Blotta, "El Marqués de Sade", *Satiricón* nº 13, noviembre de 1973: 3.

generalizado en aquellos años entre quienes denunciaban el imperialismo e impugnaban el sistema capitalista. Tomando distancia de su acepción original y tratando de intervenir en los debates sobre el orden y sus transformaciones, *Satiricón* usó la fórmula para explicar que el cambio debía incluir un trabajo individual y la posibilidad "de revisarse interiormente para ser más libre de lo que se es". En estas notas, escritas en su mayoría por Mario Mactas, *Satiricón* retomó la tercera posición que había adoptado en su primer editorial cuando sostuvo que no era "ni blanco ni rojo" sino de "libre cabeza". Para Mactas, en los años sesenta se habían desvelado "viejas formas de opresión" pero las síntesis que se ofrecieron para su superación fueron "nuevas formas de opresión" contra las cuales había que seguir luchando. Había que librarse de los "sistemas de codificación de la vida", esas fórmulas "prefabricadas" y "listas para ser habitadas y consumidas", promovidas tanto por "gente buena que te arregla la vida con un par de esquemas y te dice qué tenés que hacer para acomodarte a las circunstancias" como por "los codificadores prepotentes" que "intentan imponer la oscuridad de ideas vendiéndola como antorchas encendidas" (*S* nº 13, noviembre de 1973: 38). El psicoanálisis, disciplina valorizada positivamente por su capacidad de dar

respuesta a los malestares derivados de la modernización, y la militancia política, práctica reivindicada por la cultura politizada, eran para Mactas dos de los principales impedimentos para que el individuo alcanzase la libertad. Si la meta era la "liberación general"; esta debía ir acompañada por "microliberaciones", es decir, por actos individuales y cotidianos (*S* nº 13, noviembre de 1973: 38).

Las primeras entregas de la serie preservaron un equilibrio entre la crítica, por un lado, al "optimismo pavote" y al psicoanálisis; y por otro, a los "sectarios", "pesimistas mesiánicos" o "necrófilos históricos" que fue el modo en que Mactas se refirió a las organizaciones armadas de izquierda; pero luego ese equilibrio se rompió. El vituperio contra estos últimos cobró mayor virulencia a partir de febrero de 1974, cuando el país estaba aún conmocionado por el reciente ataque del ERP al cuartel del Ejército en la ciudad de Azul, provincia de Buenos Aires. El hecho fue un desafío al gobierno de Perón en tanto representaba un cambio de objetivo de la guerrilla: los militares se convirtieron en su blanco privilegiado (De Riz, 2007: 148). La respuesta de Perón fue rotunda y anunció que: "el aniquilar cuanto antes a este terrorismo criminal es una tarea que compete a todos los que anhelamos una patria justa, libre y soberana" (*La Opinión*, 22 de enero de 1974 en De Riz, 2007: 148-149). *Satiricón* ansiaba el orden tanto como Perón, y su forma de expresarlo fueron estos ensayos cuasifilosóficos en los cuales se reforzó una posición "liberal" conservadora, reivindicatoria de la libertad en el plano de las costumbres y el orden en el político, a la vez que exaltaba la figura del individuo frente a la uniformidad que imponía el mercado y la política.

Satiricón fracasó en su intento de integrarse a la democracia peronista como quedó demostrado en los recurrentes actos de censura que sufrió. A principios de 1974, recibió la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 14.705, 11 de enero de 1974). En respuesta, la revista acusó a la censura de ser un núcleo de "seriotes generalmente enfermos de constipación", y aseguró que "sin el sentido del humor, a la inteligencia del hombre le falta un buen pedazo. Es necesario que haya gente con la capacidad de ver que detrás de cualquier fenómeno, de cualquier episodio, yace un toque de absurdo, ese que hace a la vida mágica y vivible" (*S* nº 15, febrero de 1974: 10, énfasis en el origial). *Satiricón* sostuvo que ella tan sólo ofrecía *una* forma de ver el país que "no reconoce las correas del sectarismo" porque "las cosas, la gente, las naciones, no tienen solamente un modo de presentarse a la faz de la tierra sino una manera claroscuro de **ser**".

Pero todas estas aclaraciones fueron insuficientes, *Satiricón*, fue nuevamente clasificada de "exhibición limitada" por la Municipalidad de Buenos Aires, y de forma consecutiva, entre abril y agosto de 1974[49]. Este continuo

49. Los números censurados fueron el 17 de abril, el 18 de mayo, el 19 de junio, el 20 de julio y el 21 de agosto (BOM nº 14.767, 18 de abril de 1974, nº 14.860; nº 14.790, 27 de mayo de 1974; nº 14.818, 28 de junio de 1974; nº 14.841, 26 de julio de 1974; 5 de septiembre de 1974, respectivamente). Se invocó la misma

llamado al orden por parte de la censura no se correspondía con el reconocimiento que tenía del público. En esta segunda etapa, la revista fue un éxito comercial, alcanzando su pico de ventas. Si en febrero de 1974 vendió 218.880 ejemplares; el número previo a su clausura vendió 198.835 (IVC, 2005). *Satiricón* no fue el único blanco de la censura: se prohibió gran cantidad de obras de teatro, libros, revistas, canciones y películas. Pero la novedad fue que el ejercicio de la censura adquirió nuevas cualidades. A la censura legal se sumaron atentados, listas negras y otras formas ilegales de intimidación contra las expresiones culturales. *Satiricón* no eludió estos temas.

La censura fue satirizada y se ridiculizaron los argumentos que la justificaban. El año 1974 se había iniciado con los atentados con bombas a los cines porteños Gran Splendid y Lorena por el estreno de la película *Jesucristo Super-Star*. Dos meses después, *Satiricón* publicó una historieta encargada a Crist, inspirada en aquellos hechos. Y en marzo publicó una parodia realizada por Fontanarrosa basada en la famosa novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, en la cual los censores quemaban grandes cantidades de libros (*S* nº 16, marzo de 1974: 31-33). La historieta de Fontanarrosa refería al procedimiento que la División de Moralidad de la Policía Federal había llevado a cabo en librerías céntricas donde detuvieron a sus empleados y secuestraron libros como *Territorios* de Marcelo Pichón-Rivière, *Sólo ángeles* de Enrique Medina y *The Buenos Aires Affaire* de Manuel Puig (Avellaneda, 1986). A estos hechos, se sumaba la ofensiva contra la prensa políticamente más comprometida. Varias publicaciones de izquierda, peronistas o no, fueron clausuradas a partir de 1974 como fueron los diarios vinculados a las organizaciones guerrilleras: *El Mundo* en marzo de 1974 y *Noticias*, el diario que dirigía Miguel Bonasso, en agosto de ese mismo año. En abril, *El Descamisado*, otra revista del peronismo de izquierda, fue censurada y debió cambiar su nombre por *El Peronista*, para cerrar dos meses después al ser nuevamente censurada. En julio de ese mismo año, la revista *Militancia Peronista para la Liberación* fue clausurada después de ser amenazada y de que una bomba destruyera su redacción, y Rodolfo Ortega Peña, uno de sus directores, fuera asesinado por la Triple A.

En mayo de 1974, esta segunda etapa de *Satiricón* tuvo su punto de inflexión, la cual coincidió, en el plano de la política nacional, con el endurecimiento de Perón como quedó plasmado en su discurso por el Día del Trabajador, el 1º de mayo de 1974, cuando llamó de "imberbes" y "estúpidos" a la anteriormente "juventud maravillosa", y Montoneros era echado de Plaza de Mayo, luego de cantar "¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa general, está lleno de gorilas el gobierno popular!". Los cambios en la revista implicaron, por un lado, la reducción a formato magazine de 21,5 × 28,5 cm., sumar más páginas "Plenas de Saticolor", aumentar de precio –de $ 5 a $ 8–; y renovar parte del *staff*. Se alejaron Trillo, Durañona, Bróccoli, Amengual y Limura, disconformes con la línea ideológica que estaba asumiendo la revista

normativa para censurar dos suplementos de *Satiricón,* "HUMOR Negro Nº 2" y "HUMOR Chancho Nº 3", publicados en esos meses.

y con la voluntad de armar su proyecto editorial propio. Y se incorporaron los periodistas Ernesto Guelperín, Rolando Hanglin, José Gómez Fuentes, Carlos Llosa y los humoristas Ceo, Bigente, Pancho, Sanyú, Tabaré y dos colaboradores de *Hortensia*, Ortiz y Peiró. Por otro lado, la tapa recuperó los retratos caricaturescos y se inauguró la sección "Políticos en camiseta" a cargo de Gómez Fuentes.

La primera caricatura de la nueva serie era de Ricardo Balbín, su título, "El River de la política", era una metáfora futbolística porque Balbín (en las elecciones) y River (en los torneos), siempre salían segundos. También se sugería la relación entre el Partido Radical y el club River Plate con las clases medias y no con los sectores populares como sus históricos contrincantes, el Partido Justicialista y Boca Juniors. En el interior de la revista, y en un gesto desafiante hacia Perón, Balbín era presentado como "El presidente moral de los argentinos". La revista recuperaba esa mirada del sentido común de clase media que asociaba a peronismo con corrupción y sin moral, y al radicalismo con austeridad y por lo tanto, ejemplo de moral. Pero también este juicio moral se producía en medio de un proceso de militarización de la política con el avance de la resolución de los conflictos a través de las armas, que se aceleraría luego de la muerte de Perón, contribuyendo a la despolitización de la decisión de tomar las armas por el bando que fuera.

Estos cambios en *Satiricón* también coincidían con la irrupción de revistas de humor dispuestas a competir con ella. Por un lado, apareció *Satirik* que luego fue *Sátira*, dirigida por Ricardo Duro, en cuya primera tapa se preguntaba "Cómo hay que hacer para no ser *Satiricón*?" y que tendría una breve existencia (Vázquez Lucio, 1985b: 436); y por otro, *Maleficón*, explícitamente dispuesta a confrontar con *Satiricón*; al presentarse con el lema "Hoy competencia a la cacerola" (en Vázquez Lucio, 1985b: 427). *Maleficón* no tenía en su *staff* a ningún humorista gráfico ni periodista reconocido y su coordinadora era Sina Malden, una actriz italiana que residía en Buenos Aires. La revista, dirigida por Morgan Sinclair[50], buscó la complicidad de *Hortensia* en su desafío a *Satiricón* pero Cognigni no la avaló. Al contrario, sancionó a la recién llegada por querer alterar las implícitas reglas de juego del campo y fomentar la confrontación. Cognigni decía:

> Lo que no entendemos bien es la similitud de nombre con *Satiricón* y el evidente deseo de terciar entre las restantes revistas y la nombrada. Honestamente [...] no entendemos además por qué una experiencia en ese sentido –el del humor– deba incorporar la agresión a figuras que han sido y son importantes en la escena nacional (*Ho* nº 56, junio de 1974: 3).

---

50. El equipo de redacción se completaba con José Simonetti como asesor técnico y los redactores eran Jorge Velázquez, Víctor Lapegna, Oscar Desimone y Sigfredo Santolana. El arte y la diagramación estaban a cargo de Jorge Becerra, Ricardo Duro, Práctico, Golo, Marcelo Bonaudo, Formosa, Neuro, Huadi y Ricardo Barreiro (Vázquez Lucio, 1985b: 427).

Hortensia y *Satiricón* habían reactivado el campo de publicaciones de humor gráfico y, así como saludaban a los nuevos emprendimientos, sancionaban –desde su posición hegemónica– a aquellos que copiaban sus formatos y disputaban abiertamente con ellas. *Maleficón* cerró y al poco tiempo se relanzó como *Maléfico* que también tuvo una corta existencia, no consiguió la adhesión de los lectores ni de sus pares, en cambio fue censurada a principios de 1975.

La muerte de Perón y la asunción de su viuda a la presidencia implicaron un nuevo cambio en las condiciones de producción y circulación cultural y mediática. En septiembre de 1974 *Satiricón* fue prohibida y su redacción clausurada, ya no por la Municipalidad de Buenos Aires sino por el Poder Ejecutivo Nacional, con el decreto 866/74 que consideraba:

> Que constituye un evidente ataque contra los elevados valores y costumbres del pueblo argentino; que es una incitación constante a cometer delitos tipificados como contra la honestidad de las personas; que sus 22 números editados tanto sus ilustraciones como su lenguaje tienen un neto carácter pornográfico reprimido expresamente por el art. 128 del Código Penal; que corresponden a los poderes públicos la tutela de la moral y la buena costumbre de nuestro pueblo, y su defensa frente a todo tipo de 'interferencias y perturbaciones'" (PEN decreto 866/74, 17 de septiembre de 1974).

La "Bruja buena" que había actuado en 1973 se había transformado un año después en "Bruja mala". *Satiricón* se despidió de sus lectores en una solicitada que informaba la prohibición de edición y circulación decretada y pedía disculpas por la "mudez involuntaria"; y, como refuerzo semántico, una ilustración mostraba a un "Sati" lloroso.

Asimismo, el 28 de septiembre, la legislación en torno a la censura se endurecía en nombre de la seguridad nacional al sancionarse la ley 20.840 que imponía prisión de dos a seis años a quien, según su artículo 1º, "divulgara, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación" y según el artículo 3º "a los redactores, editores de publicaciones de cualquier tipo, directores y locutores de radio y televisión, o responsables de cualquier medio de comunicación, que informen o propaguen hechos, imágenes o comunicaciones de las conductas previstas en el artículo paralelo". Simultáneamente, la organización parapolicial Triple A, comandada por López Rega, emitió sus listas negras con amenazas que obligaron a varios agentes del campo de la cultura a abandonar el país (Avellaneda, 1986: 117). Si bien el campo cultural perdía buena parte de autonomía relativa, el humor gráfico encontró nuevos espacios en que expresarse, como se verá en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 2

"El demonio nos gobierna". Repliegue y crisis de la prensa de humor gráfico (1974-1978)

¿Qué pasa con el humor político? ¿Por qué desaparece? ¿Qué hace que los editores, directores generales y otros capos se sientan temerosos de publicarlo o transmitirlo? ¿Es que acaso esta faceta del humor es una peligrosa arma capaz de deteriorar la imagen de los excelentísimos señores políticos?
Chaupinela, nº 10, marzo de 1975

El cierre de *Satiricón* en 1974 marcó el fin del auge del *cartoon* y de las revistas de humor gráfico con importantes tiradas. Si bien aparecieron nuevas publicaciones, ni estas ni las ya existentes lograron conquistar el espacio que *Satiricón* había dejado vacante. Al menos tres aspectos se combinaron para generar el repliegue primero, y luego la crisis de ciertos tipos de risa y del campo de humor gráfico (también, de modo más general, del campo cultural y mediático). Por un lado, condiciones sociales de producción cultural cada vez menos favorables debido a la sistematización e incremento de actos de censura y de la "cultura del miedo", como la denominó Guillermo O'Donnell (1984), generada por el autoritarismo y, sobre todo, por la presencia amenazadora de la Triple A y después de marzo de 1976, de los grupos de tareas de las fuerzas armadas. Por otro lado, la crisis económica que estalló en 1975 y se conoció como "Rodrigazo" en referencia a Celestino Rodrigo, el ministro de economía que aplicó el ajuste. Por último, las dificultades que enfrentaban los editores de las nuevas revistas en su aspiración de ofrecer una propuesta editorial superadora y diferente a la de *Satiricón*.

Durante 1974, el ciclo de violencia política que atravesaba la Argentina conoció una escalada con su generalización y con la sistematización de leyes represivas que, sumadas a la crisis económica y político-institucional del gobierno de Isabel Perón, crearon las condiciones sociales para la ruptura institucional del 24 de marzo de 1976[1]. A partir de esta fecha se produjo un nuevo

1. Las características específicas de la dictadura militar instaurada en 1976 y su impacto en la cultura masiva, en especial, entre 1976 y 1978 se analizan con más detenimiento en el Excurso de este libro.

giro cuando las fuerzas armadas en el poder desplegaron el plan sistemático y masivo de desaparición forzada de personas. Este plan destructivo que la dictadura militar llevó adelante implicó secuestros, detenciones clandestinas y asesinatos cuya particularidad consistió en que fueron muertes sin cuerpo, sin evidencias. El método de desaparición forzada de personas y el miedo social generados por su arbitrariedad y ubicuidad marcaron la nota distintiva de la represión ejercida por el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" en comparación con la violencia estatal y paraestatal previa a 1976. Sólo a mediados de 1978, luego de diezmar a las organizaciones guerrilleras, a los sindicatos y a los partidos políticos, entre otros, el aparato represivo ilegal comenzó una lenta y conflictiva etapa de desactivación.

La historiografía y las ciencias sociales coinciden en definir el golpe de 1976 como un momento de ruptura. Las características cuantitativas y cualitativas del terrorismo de Estado perpetrado por los militares resaltaron la especificidad y el carácter único, excepcional, de la última dictadura argentina. Sin embargo, de pocos años a esta parte, importantes investigaciones comenzaron a establecer continuidades en prácticas sociales y políticas previas sin desconocer esas rupturas. Reconocemos aquí el quiebre que significó la instauración del régimen dictatorial; sin embargo, al considerar las publicaciones de humor gráfico y la censura que recibieron, sobresalen las continuidades. En ese sentido es pertinente abordar conjuntamente el período 1974-1978.

Las revistas *Chaupinela* (1974-1975), *Satiricón* en su nueva época (1975-1976) y *El Ratón de Occidente* (1976-1977) son el nexo entre la primera *Satiricón* y *HUM®*. Si bien tuvieron una corta existencia (debido a que se vieron frustradas por la censura), y poca repercusión en el mercado si se las compara con *Satiricón* y *HUM®*, fueron intentos concretos de mantener la vitalidad del campo del humor gráfico y las fuentes de trabajo de dibujantes y periodistas. En estas publicaciones, que se sucedieron como en una carrera de postas, se percibe una realidad cada vez más opaca y mutaciones en la sensibilidad y los imaginarios sociales; en especial, respecto del cambio social, de los umbrales de tolerancia hacia la violencia política y de la democracia en la clase media urbana, ámbito compartido por los humoristas, los editores y también por la mayoría de sus lectores.

El análisis incluye otras publicaciones de humor gráfico que no entran tan cómodamente en la genealogía antes construida. Estas son la revista *Mengano* (1974-1976) y *Tía Vicenta* (1976-1979), las cuales nos permiten ampliar la gama de lo decible y lo visible en el campo donde interactuaban las revistas que son nuestro objeto privilegiado, y funcionar como parámetros de referencia.

Chaupinela: entre la censura, la herencia de *Satiricón* y el proyecto editorial propio

Dos revistas se disputaron el lugar dejado en el mercado editorial y en el campo de humor gráfico por *Satiricón* en agosto de 1974. Por un lado,

Mengano, de Editorial Julio Korn[2], bajo la dirección tripartita de ex colaboradores de *Satiric*ón –Carlos Trillo, Lorenzo Amengual y Alberto Bróccoli– y la coordinación ejecutiva de Carlos Marcucci; y por otro, *Chaupinela*, dirigida por Andrés Cascioli y publicada por la flamante Ediciones de la Urraca. Las dos eligieron como nombre personajes fantasmales –Mengano y Pinela– que los argentinos usan coloquialmente para librarse de cualquier asunto fastidioso con un borrado de responsabilidades: puede ser cualquiera, todos o nadie como lo son también Fulano, Zutano, Mongo Aurelio, el Gran Bonete y Magoya. A contrapelo de las exigencias de compromiso político que la radicalización política exigía, el humor gráfico quiso habilitar el desentendimiento. En el caso de Chaupinela, también se alude a algo que se liquida o se resuelve más o menos expeditivamente.

La principal diferencia entre *Chaupinela* y *Mengano* fue el desdoblamiento que hicieron de la propuesta temática de *Satiricón*. Cascioli en *Chaupinela* retomó el humor político pero lejos de la sátira mordaz de los primeros números de su antecesora. Con *Mengano*, como recordó Marcucci (1976: 44), "planeamos hacer un *Satiricón* menos sucio", es decir, sin el humor escatológico y sexual que la había caracterizado. Además, la revista no fue producto directo de la clausura de *Satiricón*, sino del alejamiento previo de Trillo, Amengual y Bróccoli, disconformes con las decisiones editoriales de Blotta que, según entendían, habían llevado a la revista a asumir una postura "liberal" y "pequeño burguesa [sic]". *Mengano*, ya apartado de las audacias, impertinencias y la frivolidad, desplegó un humor social y costumbrista parecido al que ofrecía *Hortensia*. Como esta, recuperó lo popular pero lo hizo desde Buenos Aires y desde una perspectiva peronista con la intención de interpelar a la clase media que se habían peronizado e izquierdizado (Cfr. Carassai, 2013). Esa afinidad no la convirtió en una publicación oficialista ni promotora de un humor oficial. Por un lado, no todos los colaboradores tuvieron una misma relación con el peronismo y por el otro, los editores simpatizaban más con la vertiente de izquierda que con el sector que acompañaba a Isabel Perón. De hecho, la revista no quedó eximida de la censura, que recayó sobre ella en sucesivas ocasiones[3]. *Chaupinela* apareció en noviembre de 1974 como publicación quincenal pero devino mensual en junio de 1975 (número 16) debido a sus pocas ventas y al Rodrigazo. Con un capital económico y simbólico más modesto que *Mengano*: en su mayor parte, integraban el *staff* humoristas y periodistas provenientes de *Satiricón*[4]. Al igual que esta última, la revista de Cascioli

2. La Editorial Julio Korn producía publicaciones periódicas y masivas de entretenimiento. En esa época se destacaban *Radiolandia*, *Antena*, *Goles*, *Vosotras*, *TV Guía*, *Anteojito*.
3. Recibió la clasificación de "exhibición limitada" en diciembre de 1974 (BOM nº 14.936, 9 de enero de 1975) y en marzo, abril y junio de 1975 (BOM nº 14.995, 8 de abril de 1975; nº 15.029, 27 de mayo de 1975; nº 15.070, 30 de julio de 1975).
4. Acompañaban a Cascioli, Carlos Abrevaya y Jorge Guinzburg como asesores de dirección y redacción; Esther Linares como coordinadora y Marcelo Mazzei y

fue censurada en reiteradas ocasiones por la Municipalidad de Buenos Aires y finalmente, cuando comenzaba a definir una propuesta propia y original, Isabel Perón le inició juicio, por lo cual debió cerrar.

Mengano y *Chaupinela* adoptaron las características gráficas de *Satiricón* –el formato magazine, 52 páginas, la tapa y contratapa a colores y con papel satinado, ocho carillas a color en su interior y una cuidada impronta icónica–, aunque optaron por una periodicidad quincenal en lugar de mensual. (Figs. 13 y 14)

Mengano y *Chaupinela* tuvieron secciones similares como la dedicada al mundo del espectáculo y la cultura consagrada por el mercado –"Menganoshow" y "Showpinela"–; y la sección de entretenimiento y juegos de mente[5]; "Menganococo. Entretenimiento para listos" a cargo de Aquiles Fabregat y "Rompecroquetas" bajo la dirección de Jaime Poniachik, respectivamente. Los dos medios dedicaron un espacio significativo a la historieta. En *Chaupinela*, Cascioli puso en juego su propia herencia, producto de su paso por el género en la década de 1960 cuando se dedicó a ilustrar tiras y dirigir las revistas *Casco de Acero*, *Tucson* y *Maverick*. Sin embargo, el intento por atraer al público de la historieta a una revista de humor no prosperó. La presencia de Leonardo Wadel y Alberto Breccia con la reedición –a distancia de catorce años– de *Vito Nervio*, el "primer y único detective argentino", "nacido el mítico 17 octubre de 1945", no fue suficiente; al contrario, expuso la desactualización de un género que por ese entonces había conocido innovaciones[6]. Además, había una sobrerrepresentación de las historietas humorísticas con respecto a las de aventuras.

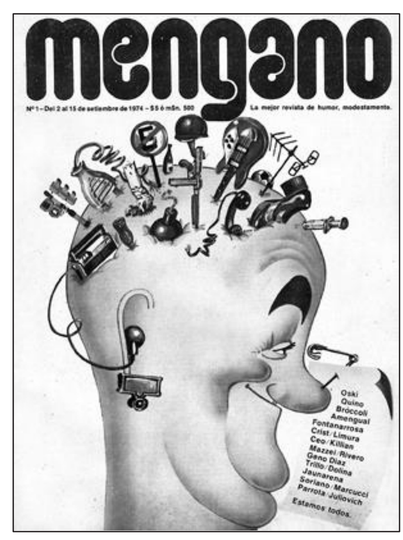
Mengano y *Chaupinela* no cosecharon tantos lectores como *Satiricón*. De los casi 200.000 ejemplares que esta había agotado, *Mengano* tuvo una venta inicial de 100.000, que bajó hasta estabilizarse en 20.000 (Trillo y Saccomanno, 1980: 166). A *Chaupinela* no le fue mejor: alcanzó sólo un promedio de 30.000 ejemplares por edición en su año de existencia. Si bien cada publicación tenía que enfrentar el desafío y desplegar estrategias

---

Jorge Sanzol a cargo del diseño gráfico; Pedro Ferranteli era el director del departamento comercial y el gerente administrativo era Jorge Orfila. Colaboraban con la revista los humoristas e historietistas Crist, Fontanarrosa, Ceo, Aldo Rivero, Grondona White, Tomás Sanz, Izquierdo Brown, Garaycochea, Napoleón, Pancho, Viuti, Pérez D'Elías, Alberto Breccia, Oswal, Liotta, Peiró, Tabaré, Walter Ciocca, Bigente, Koblo (Oskar Blotta), Rafael Martínez, luego, se sumaron Peiró y Ortiz, quienes junto con Crist y Fontanarrosa seguían colaborando simultáneamente en *Hortensia*. Los redactores eran Pipo Cazinotti (seudónimo de Rodolfo Terragno), Tomás Sanz, Carlos Llosa, Carlos Rivas, Rolando Hanglin y Alicia Gallotti, María Luisa Livingston, Jaime Poniachik y, desde el exterior, Carlos Ulanovsky, quien estaba exiliado en México.

5. Es interesante señalar la estrecha relación teórica entre ingenio y chiste, más evidente en la palabra alemana *Witz* que puede traducirse en uno u otro sentido. Freud la indagó en su célebre estudio *El chiste y su relación con el inconsciente* de 1905.

6. Véase Vazquez (2010).





Izq. Fig. 13. *Mengano* nº 1, septiembre de 1974. Der. Fig. 14. *Chaupinela* nº 1, noviembre de 1974.
Ambas desplegaron una estética similar en sus tapas, apelaron a un estilo realista y su rasgo distintivo fue el fondo blanco sobre el cual resaltaba la figura del personaje caricaturizado con trazos bien definidos, pintado con colores fuertes y nítidos. La violencia política y social fue un tema recurrente, sobre todo en *Chaupinela*.

para conquistar a su público, a *Mengano* no le alcanzó con tener como colaboradores a dos humoristas consagrados de la talla de Quino y Oski; privilegio que *Chaupinela* no pudo asegurarse. La merma del público lector no afectaba únicamente a la prensa humorística; de modo general, el consumo cultural disminuyó, así como la producción se vio restringida por la censura, la autocensura, las amenazas y listas negras. A partir de 1974 y a lo largo de 1975, el campo de la cultura y de los medios se replegó, y el humor gráfico no fue una excepción.

Chaupinela sacó a la luz tan solo veinte números, los cuales pueden dividirse en tres grupos que evidencian sendas etapas de la revista. Estas transformaciones de su contrato de lectura estaban en estrecho diálogo con la coyuntura política y quedaron plasmadas principalmente en sus portadas, en la estética y en el tema de las imágenes cómicas realizadas por Cascioli. De este modo, en los cuatros primeros números, el caricaturista buscó distanciarse de la impronta de *Satiricón* y adoptó un estilo expresionista tributario de Robert Crumb, uno de los fundadores del cómic *underground* norteamericano. En los siguientes doce números, retomó su vertiente más realista y retrató a destacadas y variadas personalidades de la cultura argentina víctimas de algún gesto o acto violento; y en los últimos cuatro, ya alejado José López Rega del gobierno, reapareció la caricatura personal de las principales figuras del gobierno peronista.



Las imágenes de tapa de los primeros cuatro números de *Chaupinela*, correspondientes a los últimos meses de 1974, tienen como tema central la violencia social y política. El trazo expresionista y grotesco al que recurre Cascioli la matiza y trivializa, a la vez que busca actuar como un llamado de atención. El texto que acompaña estas imágenes configura su anclaje en la coyuntura política y social que se vivía. En la portada del primer número, la variación a partir de la célebre frase de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández –"¡Los Hermanos sean unidos!"– fue el título elegido para una imagen que, en contradicción irónica, muestra a un cuerpo bicéfalo cuyas dos mitades se agreden entre sí. (Fig. 14) Con la cita, la revista exponía el fracaso del llamado a la hermandad que en varias ocasiones había hecho Perón y advertía sobre el uso exacerbado de la violencia en la resolución de los conflictos políticos. La representación de la coyuntura como una lucha fratricida queda explicitada además en el editorial de ese primer número. Los editores explican que "lo único que alcanzamos a ver, en principio, es que dos grupos, dos ideologías, se enfrentan. El saldo es la muerte de hermanos, de argentinos que a veces son ajenos a ese enfrentamiento o son partícipes de él sin quererlo" (*Ch* nº1, noviembre de 1974: 3).

Chaupinela aludía a la crisis del peronismo como un conflicto binario frente al cual había un tercero: una víctima inocente, con la cual se identificaba, haciéndole un posible guiño a la recientemente clausurada *Satiricón*. Ante la coyuntura, sus editores se mostraban preocupados y "emocionalmente sacudidos", ya que se sentían incapaces de comprender la situación que se vivía porque "escapa al manejo del hombre común y que, por ende, no conocemos en su total realidad". El peronismo se presentaba como algo opaco, difícil de interpretar, frente a lo cual sólo queda hacer un "humilde llamado a la concordia". Para eso se recuperaba el espíritu de la segunda parte del *Martín Fierro*: el matrero debía reconciliarse y reinsertarse en la civilización. Identificándose con el Viejo Vizcacha, *Chaupinela* advertía sobre la posible aparición de un "peligro mayor" producto de favorecer a "intereses que nada tienen que ver con las ideologías que detentan los grupos mencionados, sirviendo éstos, sin quererlo, de instrumentos de terceros" (*Ch* nº1, noviembre de 1974: 3). No aclaraba quienes eran esos terceros, y quedaba a criterio del lector definirlo e interpretar qué podía significar un "peligro mayor".

A diferencia de su antecesora *Satiricón*, de sus contemporáneas *Mengano* y *Hortensia*, y sentando el antecedente de lo que será *HUM®*, *Chaupinela* se definió como políticamente comprometida, motivada por "la preocupación que creemos debe tener toda publicación acerca del momento actual" (*Ch* nº 1, noviembre de 1974: 3). Era un compromiso político que distaba del compromiso militante que imperaba en ese entonces, pero también una clara toma de distancia de Cascioli respecto de la frivolidad que *Satiricón* había irradiado a instancias de Blotta. En su definición política, *Chaupinela* se situó lejos de la derecha tanto como de la izquierda (peronistas o no peronistas), posiciones dominantes producto de la polarización vigente.

Frente a la violencia política, *Chaupinela* adoptó una postura ambigua que osciló entre considerarla a veces como parte y a veces como ajena a la "idiosincrasia argentina": adoptaba la premisa de que "uno, en el fondo, es pacífico y siempre quiere arreglar las cosas por las buenas. Esa es, sin duda, la base espiritual de los argentinos que desean convivir en paz" (*Ch* nº 1, noviembre de 1974: 3). A diferencia de buena parte de la prensa masiva que enfáticamente sostenía que la violencia social no era parte de la idiosincrasia argentina (Carassai, 2013: 68-75), *Chaupinela* habilitaba un pequeño margen para la excepción y es en ese sutil espacio concedido a la violencia como posibilidad donde marcaba una diferencia, que se verá reafirmada en algunos chistes e historietas que publicó, según veremos más adelante. Pero el peronismo no era el único que resolvía sus conflictos violentamente. La violencia no era exclusividad de dicho movimiento ni de la sociedad argentina. *Chaupinela* se hacía eco de la existencia de violencias de distinto tipo y signo político e ideológico. La sección "Mirando fuera del Tarro...", a la cual se destinaban las primeras páginas de la revista, incluía *cartoons* y notas breves y críticas sobre la acción de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, sobre su secretario de Estado y premio Nobel de la Paz, Henry Kissinger; también incluía chanzas sobre los países comunistas, especialmente Cuba y la Unión Soviética; y sobre las dictaduras del Cono Sur: Brasil, Chile y Uruguay. Mientras el universo de lo decible en torno a la coyuntura política nacional se iba acotando, apeló a la alternativa de aludir en forma crítica a lo que sucedía en el plano internacional, como modo oblicuo de posicionarse con respecto a lo que acontecía en el país. La reflexión política de *Chaupinela* apelaba a un lector activo, predispuesto a decodificar el trabajo de camuflaje y los eufemismos que combinaban lo que se quería decir con lo que se podía decir; y eso volvía demasiado crípticos muchos de sus editoriales.

Las siguientes tres portadas tuvieron el mismo estilo gráfico y también aludieron metafóricamente a la violencia facultando una lectura política y la invariante reacción de la censura que impidió que dos de ellas se exhibieran en los puestos de diarios (BOM nº 14.917, 9 de diciembre de 1974; nº 14.936, 9 de enero de 1975). En respuesta, *Chaupinela* publicó una solicitada en que "El director" preguntaba:

> ¿Por qué "exhibición limitada"? Esta disposición municipal que rige para el segundo y tercer número y, a lo peor, para el cuarto de la revista *Chaupinela* nos sorprendió. La noticia no llegó a nuestra redacción, sino que fue difundida por medio de una circular a todos los kioscos de revistas (*Ch* nº 4, diciembre de 1974: 48).

Cascioli cuestionaba los motivos de la censura y aseguraba enfáticamente que "sin ninguna duda que los números 2 y 3 de *Chaupinela*, no atentan contra la moral en ninguno de sus dibujos y textos", ya que se sabía que la calificación esgrimida era aplicable en caso de atentado contra la moral. Además, sugería a los censores preocuparse por las "grandes editoriales

que no tienen la menor intención de dejar que la inteligencia del lector argentino decida nuevamente por la mejor publicación". La censura era percibida (o al menos presentada) como un conflicto de intereses dentro del campo periodístico y mediático, antes que como una cuestión política. En vez de reclamar libertad de expresión y cuestionar la existencia de la censura, se la daba por sentada como parte del estado de cosas y sólo se le reclamaban precisión y claridad en sus criterios.

Frente a la censura, pero también a las dificultades para conquistar a los lectores, *Chaupinela* optó por ajustar su contrato de lectura, lo cual quedó registrado principalmente en los cambios de estilo y en las temáticas abordadas en sus portadas. A partir del quinto número Cascioli retomó un estilo menos experimental, más figurativo, tributario de Abel Ianiro[7], aunque con colores brillantes y contrastantes que remitían al arte pop y al retrato caricaturesco afín al utilizado por *Mengano*, alentando un posible recrudecimiento en la rivalidad con ese medio.

El cambio de estrategia visual tuvo un éxito relativo, *Chaupinela* sumó nuevos lectores pero no evitó la censura, que volvió a caer sobre ella. Su sexto número fue apercibido otra vez como de "exhibición limitada" (BOM nº 14.974, 6 de marzo de 1975) y el décimo fue declarado "inmoral", prohibiéndose su circulación (BOM nº 14.995, 8 de abril de 1975). En esta ocasión, la revista respondió con una desafiante caricatura de tapa que mostraba una gran mano verdosa con largas uñas haciendo el popular gesto "Váyase al diablo", explicitado en su título (*Ch* nº 11, abril de 1975). En ese número se definió como "La revista de los que están en la picota" y las cinco columnas del editorial aparecieron con bandas impresas en negro como imitación sarcástica de las famosas tiritas negras usadas por la censura para cubrir lo que no estaba aprobado. Como en *Satiricón*, Cascioli apeló a los gestos corporales, acompañado por palabras que reforzaban y eliminaban cualquier ambigüedad en el mensaje. El motivo de la censura, en este caso, era la portada que mostraba a Isabel Sarli en acto de pelar una banana en una versión paródica de la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci. (Fig. 15)

Previo a la prohibición y pese a las reiteradas censuras, la revista publicó en sus portadas imágenes satíricas de personalidades de la cultura y de los medios de comunicación masiva que estaban siendo víctima de la censura. Como ya se mencionó, esta serie de caricaturas tuvo como nota distintiva la representación del gesto o acto violento: el histórico presentador del festival de música popular de Cosquín, Julio Márbiz, recibía un botellazo en la cabeza, el periodista radial de origen peruano, Hugo Guerrero Martinheitz, estaba encerrado en una celda que era su propia boca, la cantante Ginamaría Hidalgo era estrangulada por una mano verdosa y anónima, el presentador José Nicolás "Pipo" Mancera aparecía ahorcado por el cable de un micrófono radiofónico. En este último caso y con una fuerte carga

7. Ianiro (1919-1960) fue un destacado caricaturista de personajes del espectáculo activo en la Argentina durante la década de 1950. Sus dibujos aparecieron tanto en la revista *Rico Tipo* como en las tapas de *Canal TV*.



Fig. 15. Cascioli, *Chaupinela* nº 10, marzo de 1975.
Número que la Municipalidad de Buenos Aires censuró por "inmoral". Las películas de la "Coca" Sarli eran uno de los blancos predilectos de la censura de aquellos años. *Satiricón* ya lo había denunciado, y *Chaupinela* le dedicaba el número. La caricatura se complementaba con una historieta que presentaba una suerte de versión vernácula de los agentes secretos de la Guerra Fría al estilo de los filmes de James Bond, con veladas referencias al peronismo. En ella, Sarli hacía un strip-tease.

irónica, *Chaupinela* festejaba la censura; la frase que acompañaba a la imagen decía sin ambages: "Depuración del ambiente: Morite Mancera!" (*Ch* nº 9, marzo de 1975). *Chaupinela* no se despojó de la ambigüedad que su antecesora demostró ante la cultura comercial: pendulaba entre la crítica y la exaltación. La revista ridiculizaba y criticaba a las estrellas del espectáculo (en su mayoría músicos, modelos, vedettes, actores y actrices de televisión y cine) y del deporte, aunque entretanto entrevistaba a varias de ellas, que resultaban reivindicadas (en especial, por obra de Alicia Gallotti). Sin embargo, dado el creciente poder que ganó José López Rega, el intento por burlarse de quienes se integraban acríticamente a la cultura masiva y a las industrias culturales, e inscribir dicha reprobación en el marco de las luchas simbólicas propias del campo mediático y cultural, terminó haciéndoles el juego a los censores y a la Triple A, al burlarse del carácter de víctimas de aquellas. Otro aspecto que *Chaupinela* compartió con *Satiricón* fue ignorar al sector politizado de la cultura en sus secciones de reportajes, el cual era el blanco predilecto de la violencia estatal y paraestatal de esos años.

Tras la prohibición de su décimo número, *Chaupinela* dejó de satirizar a quienes eran blanco de la censura. Las pujas en el seno del campo cultural y mediático cedieron protagonismo y relevancia al acelerarse una vez más la reducción de los márgenes de autonomía de la cultura ante un poder político, formalmente democrático pero autoritario y represor en los hechos, tanto bajo el amparo de ley o como fuera de ella. La censura se generalizó y se convirtió en tema prioritario para *Chaupinela* porque si bien suscitaba temor, también había márgenes para desafiarla. Los colaboradores y redactores la denunciaban y se burlaban de ella y de sus brazos ejecutores. En una nota titulada "Lo pornográfico en lo gráfico", Jorge Guinzburg refutó la calificación de "inmoral", e indirectamente de pornográfica, de que había



sido objeto *Chaupinela*[8] explicando que el erotismo fue desde siempre materia prima del humor gráfico y "que quienes no entendieron al sexo como algo natural, tampoco comprendieron que el chiste, la sátira o la burla de lo erótico jamás puede ser erótico y mucho menos pornográfico" (*Ch* nº 12, abril de 1975: 14). La censura a la película *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick motivó la publicación de una caricatura de Miguel Paulino Tato, el ya célebre censor a cargo del Ente de Calificación Cinematografía, para la portada y una historieta alusiva obra de Fontanarrosa. No era la única revista que denunciaba la situación que atravesaba el cine: *Crisis* (nº 25 mayo de 1975: 51-56 y nº 26, junio de 1975: 61-65) hablaba directamente de su "crisis" debido a la censura y a la quita de financiamiento a filmes que estaban en rodaje.

La censura avanzó en el cine pero también en la literatura y en la música; y en el humor gráfico *Chaupinela* no era la única víctima: *Mengano*, *María Bizca* y *Hortensia* también fueron apercibidas (BOM nº 15.029, 27 de mayo de 1975). A la prohibición de exhibir películas y de que determinados libros y revistas circulasen se sumó la suspensión, en enero de 1975, de la realización de festivales folklóricos en todo el país (Resolución 470/0220 cit. en Avellaneda, 1986: 121). *Chaupinela* sintetizó esa ofensiva autoritaria en la imagen de un piojo gigante con la cara de Adolf Hitler que publicó en su portada y tituló "Plagas internacionales: La invasión de piojos" (*Ch* nº 15, junio de 1975). Y como era de prever, una vez más fue sancionada al impedirse que dicha imagen se exhibiese en los puestos de diarios (BOM nº 15.058, 14 de julio de 1975).

Chaupinela exponía la misma contradicción que Florencia Levín (2013: 146) advierte para el humor gráfico del diario *Clarín*:

> La censura no alcanzó a censurar las representaciones sobre la censura misma [...] al mismo tiempo que denunciaban el ejercicio del poder censurador, el hecho de que estas imágenes hayan sido efectivamente publicadas con asiduidad [...] expresaba, metadiscursivamente, que existía tal libertad de prensa que hasta era posible denunciar la censura.

Esta contradicción generaba la percepción de la vigencia de ciertos márgenes, aunque imprecisos, de libertad entre quienes aún estaban dispuestos a luchar por una definición de cultura más amplia y más innovadora que la propuesta por el discurso censor. Así, la posibilidad del retorno de *Satiricón* sumó cierto optimismo entre quienes se resistían al avance discrecional del poder político sobre el campo de la cultura. Oskar Blotta había ido a juicio contra el Estado por el cierre de la revista y fue *Chaupinela*, en una nota de Carlos Abrevaya, la encargada de informar que Blotta había ganado y volvía a editarla. Pese a todo, las incógnitas continuaban:

8. Las publicaciones usualmente calificadas de "inmorales" eran revistas de producción nacional y extranjeras consideradas "pornográficas", como *Status*, *Playboy*, *Stern*, *Praline*, *Quick*, *Neue Revue*, *Goldrake*, *Playgirl*, *Pic-nic*, *Sexy*, *Penthouse*.

> ¿Habrá servido todo esto para demostrar que [*Satiricón*] no daña, que no promueve bajos instintos, que no produce acostumbramiento ni ocasiona trastornos como los que sí ocasiona la tontería, la idiotez o el deseo de los especuladores por que todo siga igual, que es seguir peor? (*Ch* nº 16, junio de 1975: 43)

Sin embargo, la denuncia concreta y la sátira de *Chaupinela* se limitaban a casos de censura practicada conforme a las leyes vigentes. Las representaciones de persecuciones, atentados y asesinatos que afectaban a las personas que conformaban el campo cultural y periodístico no fueron tema explícito de la revista. *Chaupinela* no mencionó, por ejemplo, a la familia Civita –dueña de la editorial Abril– ni a Norman Briski, Héctor Alterio, Nacha Guevara, Alfredo Alcón, Sergio Renán, Leonor Manso, María Rosa Gallo, Luisina Brando, Roberto Cossa, Tomás Eloy Martínez, Osvaldo Granados, David Stivel, Juan Carlos Gené y Mario Benedetti, todos ellos escritores, periodistas y actores que integraron las listas negras que la Triple A difundía. Tampoco mencionó la bomba lanzapanfletos que había explotado en las puertas de la Editorial Abril ni la que destruyó las rotativas de *La Voz del Interior* en Córdoba. Otros hechos silenciados fueron los asesinatos de Pedro Barraza en octubre de 1974, Jorge Money de *La Opinión* en mayo de 1975 y en junio, de David Kraiselburd del diario platense *El Día*.

La disociación entre censura y violencia política posiblemente dejaba intersticios en que evitar un posicionamiento, con el riesgo que significaba asumirlo. Sin embargo, eso no implicó un silencio con respecto a la violencia política. Esta última tuvo un despliegue significativo en *Chaupinela*, y no sólo en las caricaturas ya mencionadas, con distintos matices y cambios en los modos de representarla y significarla. La revista de Cascioli no fue una excepción; *Hortensia* y la página de humor del diario *Clarín* también ofrecieron cuantiosas imágenes humorísticas de sus escenarios, sus medios y resultados, así como de sus actores[9].

Una obra emblemática que representa la violencia fue la parodia que realizó Crist en la historieta *La Banda dei Ragazzi* sobre las organizaciones armadas de derecha e izquierda del peronismo. La referencia en el título a los “muchachos” (*ragazzi*) alude a la Juventud Peronista tanto como al peronismo en conjunto, tal como quedó cristalizado en la Marcha Peronista. *La banda dei Ragazzi* ocupaba tres páginas a color y se publicó entre marzo y junio de 1975. Se basaba en la versión italiana autorizada realizada por Gian Giacomo Dalmasso (guión) y Giulio Chierchini (dibujo) de la historieta de Walt Disney, *Paperinik e la banda dei “Bravi ragazzi”*, protagonizada por Superpato (Paperinik), alter ego del Pato Donald, y publicada por primera vez en octubre de 1974. Crist tomó la estructura de personajes de la tira, pero dio un giro paródico al guión, y experimental y menos infantil a la imagen. En ella, alentado por el éxito de la película *El Padrino* de Francis Ford Coppola, reactivó el estereotipo de la *Cosa Nostra* y el ideario de la

9. Para el caso del diario *Clarín*, véase Levín (2013).

familia mafiosa con que ya *Satiricón* había asociado al peronismo, como se vio en el primer capítulo. Cada entrega de la historieta narraba el intento frustrado de los integrantes de la Banda de realizar un robo, un secuestro o contrabandear alguna mercancía. El sentimentalismo de alguno de ellos porque sus víctimas los reconocían (los atracos eran en el mismo barrio donde vivían), o bien porque eran a su vez víctimas de otros delincuentes eran los motivos de frustración de sus acciones. La resignación de los personajes en cada final y el perfil de antihéroes creado por Crist hace que el lector sienta simpatía por ellos y se ría de su torpeza, ineptitud y de la violencia con que se tratan entre sí o que destinan a terceros.

Estas imágenes paródicas circularon al mismo tiempo que se desataba la escalada de violencia política y nuevas medidas gubernamentales cambiaban cualitativamente su ejercicio legal, como fue el caso del decreto "S" nº 261 firmado por Isabel Perón en febrero de 1975, que ordenaba a las fuerzas armadas aniquilar a los "elementos subversivos" en Tucumán, en el llamado "Operativo Independencia". La crisis institucional también se agudizó, y en mayo de ese mismo año López Rega, mano derecha de Isabel Perón, debió renunciar y dejar el país ante la presión popular y sindical generada por el ajuste que había anunciado el ministro de Economía, Celestino Rodrigo. Estos cambios tuvieron su repercusión en *Chaupinela*: aumentaron las sátiras sobre la violencia política (en una veta más bien absurda) mientras se ampliaba el repertorio de imágenes cómicas de hombres que portaban armas y estaban dispuestos a usarlas: guardaespaldas, matones, guerrilleros barbudos se volvieron habituales en los *cartoons*. La serie de chistes "Los infiltrados" realizada por Ceo (*Ch* nº 14, mayo de 1975), y la nota "La vida por los guardaespaldas!" de Carlos Abrevaya y Jorge Guinzburg, ilustrada por Crist (*Ch* nº 15, junio de 1975: 30-33) están protagonizadas por hombres corpulentos que llevan sombrero y sobretodo o pilotos largos –las solapas levantadas para no ser identificados–, y las manos en los bolsillos o fusionadas con un arma.

No sólo los perpetradores eran satirizados, también se representaron situaciones en las cuales la violencia aparecía como un fenómeno naturalizado, cotidiano, según puede verse en la serie de *cartoons* "Los bestias dan derecho a la violencia" realizada por Aldo Rivero y "Por el caminito de piedras va el celular cordobés...", parodia de un tema "de raíz folklórica", de Crist (*Ch* nº 19, octubre de 1975: 6-7 y 38-39. Fig.16). En el primer caso, bajo el título "La violencia está en nosotros" se reúnen chistes sobre delincuentes económicos, mujeres que quieren ser violadas (¡!), "comandos de moralidad" que –encapuchados y blandiendo látigos con púas– patrullan las calles en un Ford Falcon, y asesinos de traje y corbata que matan a sus víctimas con cinco balazos en la espalda "porque se quería suicidar". Distintos tipos de violencia eran representados y satirizados: la violencia de clase, la de género, la censura, la violencia política.

Pero la violencia también aparece como disrupción: el epígrafe de la serie de chistes de Crist antes mencionada comienza con una descripción romántica e idealizada de Córdoba, la provincia:



Fig. 16. Crist, *Chaupinela* nº 19, octubre de 1975: 39. El carácter cotidiano de la violencia fue tema destacado por Crist, quien la representó como banda de sonido de una película: los actores no la oyen siquiera, no la notan pero las balaceras son el bajo continuo de escenas hasta rutinarias y muy reconocibles, como tomar un café en un bar o ver televisión desde el sillón de casa.

> pujante, multicolor y, como un jardín en flor, hendida por valles y quebradas polvorientas, poblada de ingenuos campesinos curtidos por el sol [...]. Córdoba es la paz impertérrita de la serranía boreal [...] un sendero de paz y gloria en la huella fecunda de la libertad [...]. Trigal sinuoso, monte brotado, tonada cadenciosa, eso es Córdoba. ¡Pero es que no hay nadie que sea capaz de hacérselo entender a los ochenta mil obreros metalúrgicos que cada tanto salen a repartir fierrazos a la hora de la siesta! (*Ch* nº 20, noviembre de 1975: 38).

Los mismos obreros que seis años antes habían recibido el apoyo y la solidaridad de buena parte de la sociedad –incluyendo a los humoristas por haberse rebelado al poder dictatorial en las jornadas del Cordobazo, a fines de 1975 se convertían en objeto del comentario irónico de Crist, que abría un resquicio crítico y condenatorio antes que legitimador. La sensibilidad social con respecto a la violencia política estaba mutando.

De la advertencia y el reclamo de su primer editorial, *Chaupinela* había pasado a reírse de quienes tomaban las armas, más allá de su ideología, su agrupación política y su condición de clase, de si era "desde arriba" o "desde abajo", de las intenciones o fines por los cuales habían optado por esa opción. La violencia aparecía despolitizada, y esa despolitización habilitaba la condena (moral, más que política) de su empleo. Pero los ejemplos hasta ahora mencionados no fueron las únicas representaciones de la violencia política que la revista puso en circulación. Lejos de la parodia y de la sátira sobresalen las historietas de Tabaré "La revolución es cosa de negros" (*Ch* nº 8, febrero de 1975) y "La violencia desde abajo no se las lleva de arriba" (*Ch* nº 20, noviembre de 1975: 10-11). La primera narra un deseo: que la movilización de las clases populares en época del carnaval termine en el acto revolucionario de echar al rey del palacio. La otra se compone de dos historias independientes: una escenifica una movilización popular

que reclama justicia social y alimento, y a su paso devora el caballo del policía que intenta contenerla. Y la segunda muestra a Diógenes y el linyera, personajes de la tira que Tabaré publicaba en el diario *Clarín*, mientras sueñan con la revolución social hasta que, desprevenidos, chocan con un policía que abruptamente pone fin a sus sueños y los devuelve a su realidad de mendigos. Al firmar la historieta, Tabaré se definió como un "pacífico de abajo"; se identificaba con los desposeídos y sus reclamos, y criticaba a la izquierda desde la izquierda misma: la movilización popular más que el uso de las armas y la militarización era el modo de hacer la revolución, de lograr el cambio. En "La violencia desde abajo", que apareció casi en la antesala al golpe de Estado, cuando las organizaciones guerrilleras, duramente reprimidas, habían dejado de ser una amenaza, exponía el fin del sueño revolucionario y el triunfo del orden establecido.

La caída de López Rega amplió levemente los márgenes de libertad de expresión, lo que permitió que a *Chaupinela* retornasen el humor político y la caricatura personal. La revista ya se había preguntado sobre el repliegue de este tipo de humor en la prensa gráfica. La primera vez no había dado una respuesta y tan sólo había expresado su deseo de que "los responsables de anteriores baches humorísticos se arrepientan" (*Ch* nº 6, enero de 1975: 3). En la segunda, había consultado a los humoristas políticos más prestigiosos del país: Landrú, Lino Palacio (Flax), Jorge Palacio (Faruk), Carlos Basurto y Miguel Brascó, cuya autoridad emanaba de su trayectoria, ya que pertenecían a la generación de dibujantes previa a quienes hacían *Chaupinela*. No todos admitían tener dificultades para hacer humor político, pero reconocían la interiorización de ciertos límites en cuanto a qué era pasible de burla y qué no. La conclusión de *Chaupinela* fue un reconocimiento del poder del humor político, este era una peligrosa arma, capaz de deteriorar la imagen de los políticos, aunque prudentemente aclaraba que no lo era más que los actos partidarios, las cenas de camaradería o las manifestaciones públicas.

El repliegue de la sátira política que –como vimos, se produjo con la llegada de Perón a la presidencia–, estaba asociado a la autocensura ("interiorización de ciertos límites") y, más explícitamente, al miedo. Al menos, tal como *Chaupinela* expuso en el editorial del número que incluía las entrevistas a los humoristas; así, se preguntaba si estaba prohibido hacer humor político. El editorial aludía a la "miedocracia" y expresaba, elíptica y metafóricamente, la desilusión de estar en democracia (de "ser grande") y seguir sintiendo el miedo que se sentía en dictadura. Si con el retorno a la democracia y con el fin de la proscripción del peronismo se había creído que la sociedad argentina se había "librado de esas miedocracias o imperio del miedo que se le legó desde que tenía bombachón corto", no era así (*Ch* nº 10, marzo de 1975: 3). El miedo y la voluntad de generar miedo en quien se animaba a alzar la voz, a expresar un juicio diferente, seguían tan vigentes como antes. Y el miedo no sólo no dejaba hablar, sino que tampoco dejaba pensar: esa era su conclusión.

Con cautela, *Chaupinela* se animó a incorporar la sátira política. El primer político en ser retratado en tapa fue el ex presidente Lanusse, aunque la burla no cayó sobre él, sino sobre el gobierno de Isabel Perón. Lanusse –explicaba la revista– se reía socarronamente de las medidas y las declaraciones de miembros del gobierno, muchas de ellas contrarias a lo proclamado por el peronismo cuando era oposición (*Ch* nº 17, agosto de 1975). Historietas, tiras cómicas, chistes y notas satíricas a propósito de López Rega, de la presidente y los miembros de su Gabinete comenzaron a poblar las páginas de la revista. Pero también en ellas comenzaba a vislumbrarse la posibilidad de un golpe de Estado. *Chaupinela* ofreció en su página central "El juego del poder", entretenimiento para "pasar la crisis", cuyo objetivo era ocupar la Casa Rosada (Fig. 17).
En el siguiente número, *Chaupinela* ofreció otro juego, "El *charter* del raje (de vuelta a España)", que invitaba a los lectores a hacer una lista de

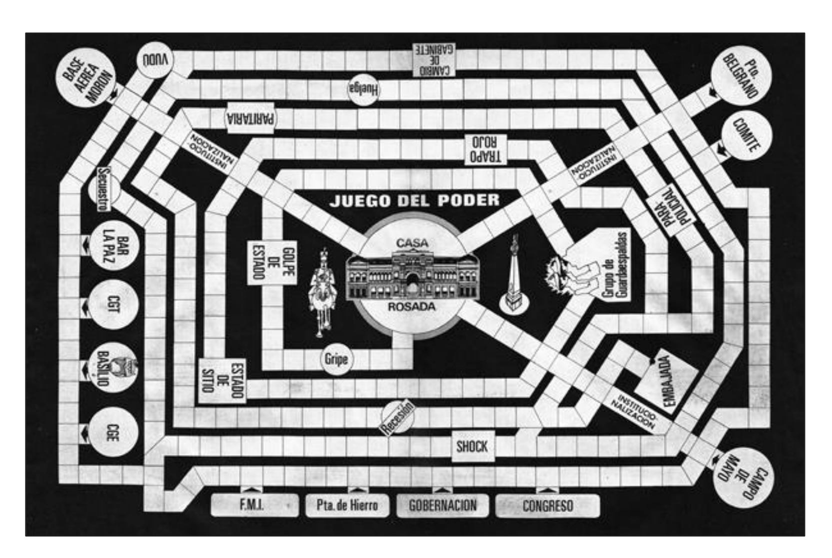


Fig. 17. "El juego del poder", *Chaupinela* nº 18, septiembre de 1975: 24-27.

Parecido a un "Juego de la Oca", había diferentes puntos de partida y las fichas eran las piezas clave de la política, "los cuatro hombres fuertes del proceso": un general que "salía" de los cuarteles de Campo de Mayo, un almirante cuyo punto de partida era Puerto Belgrano, un brigadier proveniente de la Base Aérea de Morón y un Brujo (apodo con que se conocía a López Rega debido a su afinidad con el esoterismo), que salía de la Escuela Científica Basilio (que difunde el espiritismo). El resto de las fichas eran una "mujer débil", llegada de Puerta de Hierro –la residencia de Perón durante su exilio en España–, un "intelectual de izquierda" que salía del Bar La Paz, un "político tradicional", un "empresario multinacional", un "empresario nacional", un "sindicalista", un "caudillo" y un "senador". Las fuerzas armadas contaban con el "camino recto y corto para llegar de golpe a la Casa Rosada" pero para que los "milicos" pudiesen salir a la escena política debían tener un aliado civil y coincidir con él en su trayecto.

deseos con los nombres de cincuenta y dos personalidades públicas que deberían tomar el avión como lo había hecho López Rega. La persona que completaba la lista entre cero y cinco minutos era golpista, quien lo hacía entre cinco y diez era un "analista político brillante"; entre diez y quince, un lector de *La Opinión*; entre quince y veinte, un "hombre de la calle"; entre veinte y treinta, un retardatario; entre treinta y sesenta, era un integrante del *charter*; y si tardaba más de una hora, era un ciego. El malestar social y el miedo, que no sólo se debían a la violencia política y la crisis política sino también a la crisis económica, se hacían presentes con humor para volverse más llevaderos. El ajuste que había aplicado Celestino Rodrigo fue percibido por la clase media como aterrador ya que, decía *Chaupinela*, con una metáfora que aludía más a la violencia armada[10] que a la crisis económica: "Lo cierto es que siempre los tiros pasaron lejos" (*Ch* nº 18, septiembre de 1975: 29).

El Rodrigazo fue visto como la primera crisis económica desde comienzos de la década de 1970 que realmente afectaba a la clase media, le generaba una "crisis de nervios" –como se tituló la nota de Alicia Galotti que reflexionaba al respecto–. Miedo a "caer" en la escala social, miedo a la "extinción", a "desaparecer" porque "después de todo, el miedo más grande de todos: la pobreza, lo único que hasta ahora hizo que uno fuera diferente de los demás" (*Ch* nº 10, septiembre de 1975: 30). Galotti enumeraba y analizaba las distintas opciones que la crisis habilitaba; pero su apuesta era a que la clase media aprendiera de la "amenaza [a] abrir bien grande los ojos, abandonar las banalidades, conmoverse, dejar de mandarse la parte. Y también, de pronto, admitir que siempre, siempre, las cosas que a uno le pasan, le pasan porque uno quiere que le pasen". Se trata de un cierre moralista, totalmente despolitizado, en clave voluntarista, que buscaba generar culpa en el mismo sentido que históricamente lo hizo la religión judeocristiana. En definitiva, la politización del humor gráfico no significó necesariamente una politización de las interpretaciones que la revista difundía.

Cascioli no fue el único en percibir la grieta que se había abierto con el alejamiento de López Rega: *Mengano* también avanzó en una politización más explícita de sus contenidos e incorporó la caricatura política. Pero mientras *Mengano* caricaturizaba a Álvaro Alsogaray, a Antonio Cafiero y a Francisco Manrique, *Chaupinela* era más audaz: desafiaba al poder político y a su competencia con una tapa con una caricatura de la presidente Isabel Perón. (Fig. 18)

La caricatura y el reclamo surgían en un contexto de agravamiento de la crisis económica, institucional y política que llevó a la presidente a tomar licencia "por enfermedad" y dejar el Poder Ejecutivo en manos de Ítalo Luder, presidente provisional del Senado. Este hecho inspiró la portada siguiente,

10. Las metáforas que aludían a la violencia se volvieron recurrentes en esos años y su uso se extendió durante la dictadura. Otro ejemplo era la frase común entre los jóvenes "mata mil" o "mató mil" para referirse a algo que estaba bueno y que valía la pena.



Fig. 18. Cascioli, *Chaupinela* nº 18, septiembre de 1975. El gesto adusto de la presidente, la cara coloreada de verde y su típico peinado aireado y recogido hacia atrás –que había copiado de Eva Perón, en sus ansias de parecérsele–, desmesurado con relación a su cara fueron los rasgos resaltados por el lápiz de Cascioli. El título era un pedido: "Isabel, por favor te lo pido / esta vida no puede seguir", versos tomados del tango "Isabel" de Mario Batistella (1893-1968).

titulada "Luder King! Peinado Presidente- El mando pasó a manos buenas" (*Ch* nº 19, octubre de 1975). El dibujo, en serie con el anterior, mostraba a un inconmovible Luder y unas manos ajenas que lo coronaban con la peluca de la presidenta. Así, se hacía énfasis en la continuidad política y en el escepticismo ante la hipótesis de que se produjeran cambios políticos que revirtieran la crisis. El juego de palabras que lo nombraba "Luder King" era sugestivo: en su aspecto literal inmediato, refería a la transferencia de poder a favor de Luder mientras que en su aspecto opaco y alegórico, se coronaba a un rey que condensaba atributos del imaginario peronista en cuanto aparecía asociado a lo negro, que en la cultura argentina era sinónimo de "grasa" y "popular" a la vez que al militante afroamericano Martin Luther King. Ítalo Luder se había opuesto a López Rega, pero no por ser un defensor de los derechos civiles, sino por considerar que las fuerzas armadas debían llevar adelante la represión, en vez de una organización parapolicial. Y, en efecto, durante su ejercicio de la presidencia, firmó los decretos 2770, 2771 y 2772 que crearon el Consejo de Seguridad Interior integrado por el presidente y los jefes de las fuerzas armadas, y extendieron a escala nacional la política de "aniquilar" el accionar de los "elementos subversivos" que había sido iniciada meses antes con el "Operativo Independencia".

La continuidad prevista en el gobierno fue tal: persistió la censura y el número con la caricatura de Isabel Perón recibió la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 15.132, 27 de octubre de 1975). Sin embargo, lo que irritó a la presidente –como Cascioli pudo saber más tarde–, fue la burla

que se hizo de ella sobre las sospechas de corrupción que la rodearon y que sugerían que se había guardado un cheque por casi US$ 400.000 de una cruzada de solidaridad justicialista. A partir de la adaptación satírica de la popular canción española "La chica del 17" de Narciso Fernández Boixader y Juan D. Vida (el 17 de octubre era la fecha en que Isabelita retornaba a la presidencia), y de la ilustración de Tabaré, que la mostraba, como a una bailaora de flamenco, contornearse al ritmo de un gran bombo peronista, rodeada por personas que la aplaudían y vivaban en la Plaza de Mayo, *Chaupinela* desplegaba su mofa. En la página enfrentada, una breve historieta de Pérez D'Elías aludía a las vicisitudes de "El cheque negro" (*Ch* nº 20, noviembre de 1974: 41). Isabel Perón inició juicio a *Chaupinela*, y Cascioli tuvo que suspender la publicación.

Satiricón se reedita y anuncia: "El demonio nos gobierna"

El cierre de *Chaupinela* coincidió con el relanzamiento de *Satiricón*: así, muchos de sus colaboradores migraron a las oficinas de Blotta. *Satiricón* reapareció en diciembre de 1975 con un recuerdo de su trayectoria previa y el anuncio triunfal e irónico de "la revista que hace un año nos mandaron a guardar" (*S* nº 23, diciembre de 1975). Sin embargo, haberle ganado un juicio al Estado no era antídoto suficiente contra la censura que la siguió acechando: de los cuatro números que pudo editar hasta su nueva clausura después el golpe de Estado, tres fueron declarados de "exhibición limitada"[11]. En su nueva etapa, la revista retomó su periodicidad mensual y el formato de los números previos a la clausura. Las diferencias fueron respecto de la postura política que adoptó, del equipo de redacción, el contenido y la relación texto-imagen. El texto pasó a predominar sobre la imagen. La presencia de chistes gráficos e historietas se redujo, por tanto, disminuyó la cantidad de colaboradores dibujantes. Lejos quedó también la promoción de una risa que jugaba con la sátira y con lo satírico-escatológico. Esta nueva *Satiricón* se mostraba decidida a disputar un lugar en el campo periodístico general, ya que en el campo del humor gráfico se había asegurado una posición hegemónica[12].

Los principales cambios en el equipo de redacción eran la designación de Rolando Hanglin como jefe de redacción y las incorporaciones al *staff* del periodista político Bernardo Neustadt y del periodista deportivo "Pepe" Peña (José Gabriel González Peña)[13]. Una ausencia notoria era la de Carlos

11. Estos fueron el 23, de diciembre de 1975 (BOM nº 15.168, 18 de diciembre de 1975); el 25, de febrero de 1976 (BOM nº 15.204, 12 de febrero de 1976) y el 26, correspondiente al mes de marzo (BOM nº 15.228, 19 de marzo de 1976).

12. La reaparición de *Satiricón* incentivó el lanzamiento de otros nuevos proyectos editoriales como la revista *Media Suela* de Geno Díaz y *Humor Cuadrado*. Estos tuvieron una brevísima existencia, ya que no lograron captar suficientes lectores y debieron también lidiar con los perjuicios causados por la censura.

13. El resto del equipo lo integraban Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya como redacto-

Ulanovsky, que estaba exiliado en México. Con aquella tríada, *Satiricón* cambió su línea política y buscó ganarse un lugar entre la prensa seria. La elección de los entrevistados para la nueva sección "*Satiricón* Interviú" se sumaba a esa estrategia editorial, con figuras como Álvaro Alsogaray y Francisco Manrique[14]. Asimismo, volvió a tomar distancia y diferenciarse de "blancos y rojos"; pero su identificación con el liberalismo, expresada en la definición de "librepensador", dio un giro menos ambiguo hacia la derecha que el que ya había experimentado en 1974. A partir de entonces se posicionó como liberal y moderna en cuanto a las costumbres y valores culturales; y conservadora, antipopular, antiperonista y antioficialista en términos políticos. La crisis político-institucional en la cual se estaba hundiendo el gobierno, sumada a la experiencia de confrontación con ese poder, contribuía a ese talante opositor aunque no justificaba semejante acercamiento al liberalismo autoritario.

Algunos de estos cambios en el contrato de lectura se justificaron en el sumario, con el reconocimiento de que "el país es otro" y que "*Satiricón* siempre estuvo muy ligada a las cosas que han ido pasando, y este retorno no conlleva ningún triunfalismo sino –al contrario– toda la sinceridad de un aporte renovador y constructivo" (*S* nº 23, diciembre de 1975: 11). De este modo, intentó anticiparse a la reacción de los lectores, reconociendo que algunos se identificarían con su estilo "perverso" y otros le reprocharían "que se nos mojó la pólvora". Y así fue: hubo exponentes de esas dos reacciones, pero más de la segunda, según consta en el correo de lectores. Pese a todo, este rechazo no repercutió en las ventas de la revista, las cuales por el contrario eran auspiciosas y demostraban que el público la recordaba[15]. La incorporación de Bernardo Neustadt fue particularmente lo que más se criticó. Una lectora señalaba:

> No puedo creer cómo ustedes que en gran parte fueron y son revolucionarios, ya que cambiaron todos los conceptos en lo que a humorismo se refiere, puedan haber incorporado al reaccionario y acomodaticio máximo de la Argentina y alrededores, don Bernardito Neustadt (*S* nº 25, febrero de 1976: 8).

---

res principales y Mario Mactas, Alicia Gallotti, María Eugenia Eyras, Dante Panzeri, Viviana Gómez Thorpe, el boxeador Oscar Bonavena, la pianista y cantante de jazz Lois Blue, como colaboradores. Los humoristas eran Andrés Cascioli (director gráfico), Jorge Sanzol, Tomás Sanz, Viuti, Sixto, Ceo, Aldo Rivero, Tabaré, Fontanarrosa, Crist, Pérez D'Elías, Alfredo Grondona White y Sergio Izquierdo Brown.

14. Obsérvese que mientras *Satiricón* le daba la palabra a Manrique, *Mengano* lo caricaturizaba como un vampiro en una de sus tapas.

15. El número 23 de *Satiricón* de diciembre de 1975, vendió 126.108 ejemplares; el 24, del siguiente mes, 129.353 y el 25, 126. 457 (IVC, 2009). Son cifras similares a las que en la anterior etapa había alcanzado sólo a los diez meses de estar en el mercado.

En su primera nota Neustadt había reivindicado al dictador español Francisco Franco y reclamado "penitencia"; a modo de respuesta, la misma lectora señalaba:

> Eso de que aquí [en la Argentina] no existe la penitencia es relativo, porque si bien no existe para los de arriba, los de abajo, los que muchas veces no tienen nada que ver, la están sufriendo. [...] Bueno, mejor paro, porque si no, mañana aparezco en un zanjón, mutilada y picaneada.

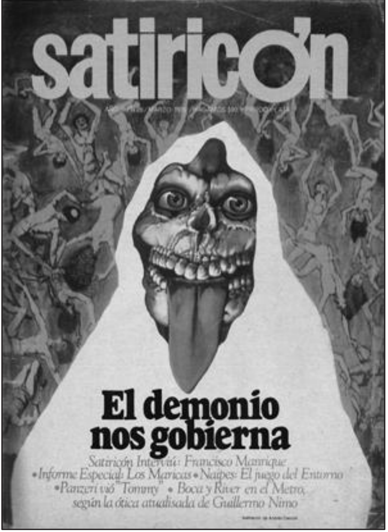
Así como antes, pese a la censura, se escribía sobre ella, se la criticaba, denunciaba y provocaba en la prensa humorística masiva, algo similar –aunque más acotado– sucedió entre los meses que trascurrieron entre el alejamiento de López Rega del gobierno y el golpe de Estado con respecto de la violencia política. En este caso, desafiando el miedo, era una lectora quien ponía en palabras bien precisas lo que les sucedía a "los de abajo", en especial, si disentían como ella lo hacía. En esos años, y después de marzo de 1976 también, los diarios publicaban noticias, como las expuso León Ferrari años más tarde en su obra *Nosotros no sabíamos* (1984), sobre el hallazgo de cuerpos mutilados y torturados en zanjones, baldíos, playas, etc.[16] Pero esa información aparecía en las secciones policiales, generalmente despolitizada. En cambio, al plantear en su crítica esa posibilidad la lectora devolvía el carácter político a esas víctimas, aunque estas no tuviesen "nada que ver", y también a los hechos mismos de violencia padecidos por ellas. Esta posibilidad de nombrar el terror, la muerte violenta, desapareció una vez instaurada la dictadura militar.

En efecto, el país era "otro". El gobierno de Isabel Perón se hundía cada vez más, y el cuadro de "caos y desgobierno" se imponía. Las fuerzas armadas, que hasta entonces habían optado por la prescindencia y la distancia respecto del gobierno, cobraron un renovado protagonismo frente al descrédito de los partidos políticos y del régimen democrático. En esta coyuntura, "las experiencias previas de apasionada politización se reelaboraron como el resultado de un delirio frenético alimentado por el fruto envenenado de promesas que se habían revelado irrealizables o, peor todavía, se realizaban convertidas en aterradoras pesadillas" (Novaro y Palermo, 2003: 30). *Satiricón* contribuyó con esta relectura al publicar las notas de Neustadt, Peña y Mactas. Lejos del silencio o la ambigüedad de su primer año, se hizo cargo del mandato de definirse dentro de una sociedad más polarizada, menos tolerante y más impaciente por restituir un orden considerado perdido.

Satiricón y *Mengano* no quedaron ajenas al clima golpista que surgió a fines de 1975. La revista de la editorial Korn apeló a titulares estridentes e irónicos como "Y ahora qué?" (*M* nº 33, diciembre de 1975), ilustrado con una mano que reunía las yemas de sus dedos en el popular gesto que remite a esa pregunta –así, recuperaba la estética de las tapas de *Satiricón* de principios de 1974– o "1976. Vio que llegamos?" (*M* nº 36, enero de

16. Véase también Schindel (2012).





Figs. 19 (izq.) y 20 (der.). Las portadas de *Mengano* y *Satiricón* en la antesala del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

1976). En diciembre de 1975, el título había sido "Cómo esquivar el golpe" y la figura elegida, un boxeador que eludía el derechazo de otro que estaba "fuera de campo" (*M* nº 34, diciembre de 1975). Los editores de *Mengano* eran peronistas y aun así no dejaron de criticar al gobierno de Isabel Perón. En ese sentido, denunciaron la corrupción en un número "dedicado a la coima" que incluía además una nota titulada "Los gorilas están entre nosotros" (*M* nº 31, noviembre de 1975).

Las portadas de *Satiric*ón tampoco estuvieron ajenas a la coyuntura política; ellas representaron el clima que se vivía como desolador y sin esperanzas: la democracia argentina era un mar de materia fecal del cual apenas lograban asomar sus cabezas Sati, la mascota de la revista, junto a los principales dirigentes políticos: Balbín en primer plano y, tras él, López Rega, Lorenzo Miguel, Isabel Perón, Francisco Manrique, Lanusse y Oscar Alende (*S* nº 25, febrero de 1976). La tapa de marzo subió la apuesta, y resultaba aún más provocativa y audaz en comparación con las caricaturas que *Mengano* y *Hortensia* publicaron en la antesala del golpe de Estado. Una de las tapas de *Mengano*, que le valió la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 15.227, 18 de marzo de 1976), se tituló "Siempre gana el caballo del comisario" (*M* nº 39, marzo de 1976) y la siguiente mostraba el sillón presidencial vacío, con una gran chinche metálica en el asiento, y se leía "El sillón presidencial ha desaparecido" (*M* nº 40, marzo 1976. Fig. 19). Por su parte, *Hortensia* tituló "Mal día" la representación de una confusa jugada de fútbol frente a un público que desde la tribuna expresaba su disgusto (*Ho* nº 86, marzo de 1976).



Satiricón optó por "El demonio nos gobierna" con la representación de un infierno al cual caían mujeres y hombres desnudos y exangües, con sus bocas abiertas en alusión a la pérdida de su hálito vital, lo que confirmaba su condición de víctimas. En primer plano estaba el demonio, representado con algunos elementos icónicos propios de la muerte: una calavera de enormes ojos verdes cubierta con una túnica blanca sacaba una larga lengua roja (*S* nº 26, febrero 1976. Fig. 20). La imagen era tributaria de las representaciones pictóricas de infiernos y de condenados: Cascioli, exponiendo su versatilidad, eligió el arte gótico alemán del siglo XV; en especial, *El juicio final* de Hans Memling (1430-1494)[17]. Los condenados representados por Cascioli copiaban poses, gestos y rasgos de los pintados por Memling. El demonio que "nos gobierna" bien podía ser Isabel Perón y el destino de la sociedad argentina era caer al infierno, esa era una lectura factible. La democracia peronista había conducido a la sociedad argentina a los abismos más oscuros y ardientes del infierno. Muy lejos, con mucha sangre de por medio, habían quedado la libertad anhelada en 1972 y el optimismo que había asomado en mayo de 1973.

Sumándose al diagnóstico de "eclesiásticos, militares, escritores y políticos" que advertían sobre la "Crisis Moral", *Satiricón* se declaraba "en la pálida" (*S* nº 26, marzo de 1976: 11), y Blotta y Hanglin ofrecían una lectura de la imagen de tapa "apartada de la vena humorística y rozando la actualidad" que entendía que el demonio estaba encarnado en cada uno de los argentinos. En un registro cercano a la serie "Contra toda forma de opresión" que *Satiricón* había publicado en 1974, aunque valiéndose de un nosotros inclusivo y elementos del discurso religioso, se buscaba convencer de que la crisis que sufría el país no se debía a las decisiones de los gobernantes, ni de los "canallitas más o menos clásicos", tampoco de los "locos llenos de furia que se suponen dueños de la posibilidad de mejorar el mundo", sino que había que hacerse responsables de que "somos diablos, somos malos, somos sucios, en todo lo que hacemos se advierten los contornos helados del infierno manejado por la mano de la Bestia..." (*S* nº 26, marzo de 1976: 17-21). Esto se debía a que

> nos olvidamos que el afecto, la amistad, la decencia cotidiana, esas cosas, valen mucho más que el triunfo final, el enriquecimiento veloz, el exterminio de los que piensan otra cosa, la impiadosa costumbre de presionar ferozmente el corazón de los demás para obtener lo que se pretende.

La sociedad en tanto sumatoria de individuos debía sentirse culpable por la situación crítica y caótica que se vivía, decía *Satiricón*; la culpa era colectiva a la vez que individual. Las promesas de libertad y cambio habían incitado a vender "nuestra pobre alma, peso a peso, dólar a dólar, huelga por huelga, trampa por trampa, al Siniestro Señor que nos Gobierna" y Dios ya "no tiene la manija". Estar en el infierno era "contemplar cómo todos los

17. Agradezco a Nicolás Kwiatkowski por sugerirme revisar esta obra.

sectores se agreden y se mutilan [...] todos contra todos, perdidos en la maraña de nuestros egoísmos como poseídos por ya no se sabe Qué". *Satiricón* expresaba el desencanto, el cambio dejaba de ser percibido como inminente y más bien, ganaba terreno la necesidad de restaurar el orden. Se percibía la acelerada militarización de la sociedad como "un desborde de maldad sin precedentes": se mataba y moría por "ciertas ideas que... ¿se fijaron? ¡No sabemos cuáles son esas ideas! ¿Dónde están escritas? ¿Quién nos ayudará a entender cuando sólo sentimos miedo, un miedo intenso y persistente y deseos irresistibles de gritar BASTA POR DIOS, NO MATEN MÁS A NADIE?". Frente a este cuadro de situación y este desesperado pedido, *Satiricón* se preguntaba quién podía hacer política e, implícitamente, la respuesta era que nadie. Quedaba sólo aquella solución propuesta por Neustadt, aplicar la "penitencia", que no era otra cosa que matar a los "subversivos" como había hecho Franco con los terroristas vascos (*S* nº 23, diciembre de 1975: 90). La revista ofrecía un análisis ideologizado aunque diluía las responsabilidades políticas; ante todo expresaba una condena moral que se legitimaba sobre la base del sentimiento de miedo y desconcierto que decía tener.

Este análisis de coyuntura sociopolítica se articuló en las páginas de la revista con la sátira política dirigida a Isabel Perón y a su "entorno", el humor negro y el humor sexual. Con mucha menos audacia que antes, *Satiricón* retomaba su aspecto satírico-lujurioso, y así reaparecía un dejo de la frivolidad de sus inicios. La novedad fue el lugar destacado que tuvieron las mujeres que colaboraban con la revista y, por añadidura, que estas abordasen temas "femeninos" y de género. Sin embargo, eso no implicó desterrar el machismo que había demostrado en su modo de concebir las relaciones de género. En *Satiricón* coexistía la sección "El mes de la mujer" a cargo de Alicia Gallotti y María Eugenia Eyras, que abordaban temas de sexualidad femenina, incluido el lesbianismo; notas como "Sepa si su hija está en el reviente" de Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya (*S* nº 23, diciembre de 1975: 17-19) que parodiaban a las notas paranoicas de las publicaciones de interés general como *Gente*; y la historieta *"La Pochi"- Ligera pa'los mandados*, de la dupla Hanglin-Izquierdo Brown. Esta fue la historieta paradigmática de esta tercera etapa: ocupaba el lugar que antes había sido para *El Marqués de Sade* y *El Sátiro virgen*, y su protagonista era una voluptuosa e ingenua mujer cuyo destino consistía en ser objeto sexual del vecindario. La "Pochi" era una parodia de Isabel "Coca" Sarli y de su especial capacidad de conjugar la figura de la ingenua y la de mujer fatal.

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1974 puso fin a la experiencia de *Satiricón*. De inmediato se instauró la censura previa y los editores de revistas debieron presentar sus materiales en el Servicio Gratuito de Lectura Previa, situado en Casa Rosada. Oskar Blotta con sus socios se reunió allí con los capitanes Corti y Carpintero quienes le "aconsejaron" desistir de

publicar la revista. Pese al giro a la derecha en cuanto a su discurso, la línea trazada por *Satiricón* era considerada por los militares como inconformista y promotora de valores y costumbres contrarios a los "occidentales y cristianos" que querían "restituir".

Ratones y Tías: la prensa de humor gráfico en los primeros años de la dictadura militar

La clausura de *Satiricón* no significó el fin de las revistas de humor gráfico ni el de la carrera de editor para Oskar Blotta, quien dos meses después aún contó con margen para lanzar *El Ratón de Occidente. Diario tontiloco de los jueves*, un semanario humorístico en que participaron muchos de los integrantes de los equipos de *Satiricón* y *Chaupinela*[18]. La continuidad que aportaba ese *staff* estaba matizada con un drástico cambio de formato –se trataba de un tabloide de 28 páginas en blanco y negro– y la erradicación de la risa satírica; todo lo cual esto redundó en una significativa pérdida de lectores.

No había una decisión oficial de suprimir las publicaciones de humor gráfico, más bien se buscaba impedir que ciertos autores divulgasen su trabajo y que circulasen ciertos tipos de comicidad. Las publicaciones comerciales y costumbristas en la línea de Quinterno se siguieron editando; *Mengano* continuó hasta mediados de 1976 y en Córdoba, también lo hicieron *Hortensia* y *María Bizca*, aunque esta última se transformó en *Pitos & Flautas*. El diario *Clarín* también registró un repliegue del humor y la caricatura política, aunque la contratapa logró mantener cierta autonomía (Levín, 2013). En los días posteriores al golpe dejaron de publicarse caricaturas personales y estas reaparecieron con mucha cautela, como si dibujantes y editores estuvieran tanteando los márgenes de expresión que tenían. (De hecho, el primer medio en ser clausurado fue *El Intransigente* de Salta, debido a una caricatura de personaje castrense que fue considerada como "menoscabo a la autoridad militar"; Ulanovsky, 1998: 253). El diario de los Noble, todavía de invocado credo desarrollista volvió a publicar imágenes de este tipo a partir del 7 de abril y el primer retratado fue un civil, Guillermo Bravo, flamante secretario de Comercio. En este contexto, la nota distintiva fue de Landrú, quien a fines de 1976 pudo reeditar su vieja revista *Tía*

18. Integraban el equipo de redacción: Oskar Blotta como editor y director, Rolando Hanglin como jefe de redacción; Carlos Abrevaya era el secretario de redacción; Andrés Cascioli, el director de arte; Pedro Ferrantelli, director comercial y John Melvyn Hall, encargado de la publicidad. Los redactores eran Mario Mactas, Jorge Guinzburg, Carlos Ulanovsky, Juan Ferreira Basso, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Nicanor González del Solar, Agustín Mathieu, Sara Gallardo, Jorge Llistosella. Entre los dibujantes contaban Alfredo Grondona White, Tomás Sanz, Jorge Sanzol, Tabaré, Crist, Fontanarrosa, Ceo y Pérez D'Elías.

Vicenta, la cual, como se verá más adelante, se convirtió en el otro reducto para el humor político[19].

Con la dictadura, los dibujantes "lavaron" su producción y la mayoría de ellos se refugió en el costumbrismo y en una sátira social tibia. Nada de esto resultó suficiente para evitar la censura[20]. La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires continuó con su política de control y clasificación de publicaciones al mismo ritmo que lo venía haciendo desde mediados de 1974[21]. La diferencia con el régimen previo radicó en que ninguna publicación respondió ni se enfrentó públicamente a la censura como lo habían hecho *Satiricón* y *Chaupinela*, y ella se volvió un tabú. La censura formaba parte del nuevo "estado de cosas". La clasificación de "exhibición limitada", que no impedía la venta y circulación de las publicaciones, quedó trivializada como un mal menor.

El Ratón de Occidente salió por primera vez a fines de mayo de 1976 y cerró abruptamente en marzo de 1977. En su corta existencia tuvo dos puntos de inflexión. El primero fue con el número 11, de agosto de 1976, cuando abandonó el formato tabloide y pasó a ser una revista de 20 x 27,9 cm de 52 páginas y –después de un desencuentro con Blotta–, se alejó del *staff* Andrés Cascioli. Y el segundo, con el número 30, de fines de 1976, cuando comenzó a llamarse *El Nuevo Ratón de Occidente*.

El Ratón... se presentó ante el lector como una combinación de revista de humor, vespertino sensacionalista, matutino intelectual y semanario de actualidad. También explicó que se llamaba "ratón" únicamente en referencia al animalito que aparecía en tapa y explícitamente se desligó de posibles asociaciones con lo bohemio, lo modesto, con lo que "encierra una mezcla de ternura y melancolía" o con "las fantasías y obsesiones que nos roen el cerebro" (*ERO* nº 1, 27 de mayo de 1975: 3). Esta exagerada aclaración parecía tener una doble función: mostrarse transparente y sin dobles intenciones ante el poder político militar y la censura y, por otro lado, proponer de manera elíptica al lector que optase por la definición que supuestamente desechaban. Era "de Occidente" porque "el mundo occidental representa nuestro acervo, nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestra amalgama de virtudes y defectos". Blotta situaba a su flamante publicación dentro de los valores y la ideología que el "Proceso" decía venir a defender y a restaurar.

---

19. Un análisis del desarrollo de la caricatura política bajo la dictadura militar consta en Burkart (2014).

20. *Mengano* recibió la clasificación de "exhibición limitada" para los tres números que editó en abril de 1976 (BOM nº 15.244, 12 de abril de 1976; nº 15.252, 26 de abril de 1976) y *María Bizca* para sus números 37 y 38 de marzo y abril de ese año (BOM nº 15.241, 7 de abril de 1976; nº 15.297, 29 de junio de 1976).

21. Esta continuidad fue más allá del cambio de autoridades. El brigadier Osvaldo Cacciatore fue quien reemplazó al general Embrioni en la intendencia de la ciudad de Buenas Aires. Sobre el funcionamiento de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires bajo la dictadura militar, véase Invernizzi y Gociol (2002: 79-88).

Ya no había margen para reivindicar al ruso Averchenko y una posición "ni blanco ni rojo". Y su carácter era "Tontiloco" para evocar la simpatía que los editores tenían por el despropósito y lo trivial: su uso se legitimaba como reivindicación de la lengua cervantina, autoridad "tan alicaída en los tiempos que corren", en otro guiño a quienes habían reclamado para los medios de comunicación masiva controles y estándares que incluían el uso del "idioma nacional", como era el caso del documento de la Secretaría de Prensa y Difusión firmado por el capitán Arigotti, sobre el cual volveremos en el excurso de este libro. De este modo, *El Ratón…* cortaba lazos que la ligasen a su antecesora y proclamaba estar dispuesta a aceptar los principios y las reglas del "Proceso".

Los primeros diez números de *El Ratón…* se caracterizaron por un sesgo costumbrista que promovía una comicidad amable, nada incisiva, con muchas notas risueñas sobre deportistas y personajes de la cultura masiva y del espectáculo. En su afán por no disgustar al poder, *El Ratón…* abundó en un humor absurdo y muy poco anclado en la vida cotidiana. Ante la drástica reducción de temas y personas pasibles de irrisión, en sus tapas *El Ratón…* parodió a los diarios sensacionalistas anunciando con grandes letras de molde –en "formato catástrofe"– noticias ficticias que después eran desarrolladas en el interior de la revista. Recién en su quinto número publicó caricaturas de Cascioli en sus portadas y la imagen fue ganando mayor espacio en detrimento del texto. En su versión tabloide, *El Ratón…* tuvo varias secciones, entre las cuales sobresalieron "Tete a tete [sic] con el Ratón" – sección de reportajes a cargo de Rolando Hanglin y Carlos Ulanovsky–, "El Ratón culto. Show de la inteligencia", que –dedicada a literatura, poesía y cine– ocupaba la doble central, y el editorial "El Ratón explicado" que, como señal de cese de hostilidades, demostraba que la publicación no abrigaría dobles mensajes.

La revista no conquistó muchos lectores y varios de ellos le hicieron saber de su "falta de calor" (*ERO* nº 4, 1976: 3). Ante las críticas, *El Ratón…* decidió hacer algunos cambios. La portada de su quinto número no sólo estuvo ilustrada sino que optó por el título "López Rega. ¿Qué le diría si se lo cruza por la calle?". Traer nuevamente la figura del ex ministro era otro guiño al poder militar; y no sería el único. Bernardo Neustadt se sumó como colaborador y debutó con la nota "Hay un hombre", que halagaba al presidente de facto Videla por su austeridad y humildad, Martínez de Hoz, por su sabiduría, al ministro de Cultura y Educación, Ricardo Bruera, por sus "ideas-fuerza" y a Guillermo Bravo, responsable de la Liga de Madres de Familia en quien "nunca el liberalismo económico tuvo mejor apóstol" (*ERO* nº 5, 1976: 5). Neustadt incitaba a aceptar que el orden social tenía un costo: aquellos hombres eran un ejemplo en tanto "eligi[eron] el peor rol del **poder: decirle al país que es mentira aquello de que soñar no cuesta nada**. Cuesta" (énfasis en el original). Ese redactor oficioso, que tenía larga experiencia en la invocación de soluciones conservadoras y autoritarias, exaltaba a los militares y degradaba a quienes habían creído y

luchado por cambiar la sociedad; estos últimos eran "soñadores" que al intentar llevar a cabo sus quimeras parecían haber perdido sentido de realidad. Además, Neustadt interpretaba la instauración de la dictadura militar como un pacto tácito que sectores de la sociedad civil acababan de contraer con las fuerzas armadas. Desde una perspectiva pseudocontractualista, se proponía legitimar el golpe y el costo que tenía la supuesta reinstauración del "orden".

En el número siguiente, Neustadt fue la figura central: la imagen de tapa y un autorreportaje exaltaba su labor como periodista político (Fig. 21). El número fue clasificado de "exhibición limitada"; la portada que no se podía exhibir mostraba a su colaborador amordazado, bajo el sugerente título "Y ahora, ¿por qué no hablás?" (*ERO* nº 6, 1976; BOM nº 15.315, 17 de julio de 1976). Desde *El Ratón...*, Bernardo respondía a las críticas por su regreso a la televisión con su programa *Tiempo Nuevo*, quitado del aire en febrero de 1976. Al presentar la autoentrevista de Neustadt, *El Ratón...* se hacía eco de posibles críticas hacia este por haberse mostrado "anodino, apocado, silencioso" en su regreso televisivo. En su diálogo apologético, Neustadt sostuvo que estaba dentro del "período de tregua" que históricamente la prensa concede a los nuevos gobernantes, e insinuó que contaba con margen para abandonar esas actitudes en caso de ser necesario.



Fig. 21. Cascioli y Sanz, *El Ratón de Occidente*, nº 6, 1976.

Pero Neustadt no fue un colaborador regular de *El Ratón...* La posición política de la revista quedó más bien plasmada en la serie de ocho notas escritas por Blotta, Hanglin y Mactas con el título general "Nosotros que tenemos más o menos treinta años, somos los más viejos del país. (El lamento de los sabios)". Como *Satiricón* al publicar "Contra toda forma de opresión", *El Ratón...* procuró interpelar a los lectores a partir de reflexiones serias que expresaban la pérdida de credibilidad con fuerte sentido autocrítico, ya que se adjudicaban responsabilidad en la crisis social, política y moral que había desencadenado el golpe de Estado. De estar gobernados por "el demonio" como habían sugerido en el último número de *Satiricón*, sus fogueados redactores habían pasado a ser "Los que perdimos la fe" (*ERO* nº 4, 1976: 8) y se proclamaban deseosos de volver a sentir su "llamarada". Esto último se basada en un expreso intento por diferenciarse del "escepticismo frío del

ateo", lo que hubiese implicado asumirse como "subversivos" según la jerga de las autoridades dictatoriales[22].

¿Quiénes eran esos exponentes del descreimiento que para entonces querían volver a creer? Eran los hombres de clase media, inteligentes y cultos, de treinta años, que "nos casamos a los veinte y [...] nos separamos a los veinticuatro", los mismos que "hicimos orientación vocacional y largamos todas las carreras que empezamos", y creían que "lo más áspero que podía suceder era una pelea entre rosistas y antirosistas a la salida del colegio" (*ERO* nº 5, 1976: 8). El "nosotros" se definía con respecto al matrimonio, a la profesión y a la política (en especial, la puja peronismo-antiperonismo). En todas estas instancias decían haber depositado expectativas e ilusiones que con el paso del tiempo se habían demostrado equivocadas. Como ya se vio, *Satiricón* había impugnado todas esas formas instituidas que en ese entonces representaban lo que llamó "nuevas formas de opresión". Estos jóvenes –decían los redactores de *El Ratón*...–, habían enloquecido con el rock nacional, descubierto el orientalismo, el psicoanálisis, probado drogas, fomentado el sexo libre, "todo con la certeza de que **esta era por fin la verdad**" y en cuanto a su politización, reconocían que:

> a los veinte años militábamos en la izquierda [...] y creíamos que nuestras acciones estaban inscriptas con letras humildes pero doradas en la marcha de la historia [...] [o] conspirábamos en los círculos rígidos y violentos del nacionalismo "facho" [...] Creíamos estar combatiendo por la Fe, por la Civilización Occidental, por la Verdad (*ERO* nº 4, 1976: 9, énfasis en el original).

Según explicaban, su relativa apatía se debía a que se sentían engañados y manipulados:

> Allí creímos que había "ideología", nos vendieron el timo de las "posiciones" y los "compromisos", nos propusieron ese juego y lo jugamos [...] Cuando nos quisimos acordar[,] se habían vuelto todos locos y la muerte [...] estaba instalada entre gente que no la quería, que por los menos no la buscaba. Vimos que las ideas, las posiciones, todo ese asunto podía devenir –como devino– en luto, irracionalidad y furia (*ERO* nº 5, 1976: 9).

Los periodistas de *El Ratón*... retomaban las reflexiones que habían expuesto en *Satiricón*, pero despojadas de la frivolidad y la irreverencia con las cuales había quedado asociada. En el contexto del golpe de Estado y de feroz represión y desmovilización, estas notas de opinión exponían significativos cambios en la estructura del sentir de este grupo social. El pasado inmediato se interpretaba de forma despolitizada, como producto de la locura y la irracionalidad. Al emplear un nosotros inclusivo, aunque paradójicamente difuso, se hacía una autocrítica, pero a la vez esa voz autoral

22. Sobre la construcción de la figura del subversivo, véase Franco (2012).

plural se sentía culpable tanto como se definía víctima de algo o alguien superior que la hacía objeto de manipulación; así ese actor deslindaba la responsabilidad sobre sus acciones y decisiones.

La serie "Nosotros que tenemos…" interpelaba a quienes habían incentivado, acompañado, tolerado y legitimado el clima festivo y de expectativas de cambio y libertad a principios de la década sin necesariamente haber tomado las armas, a quienes habían creído que con el retorno de Perón al poder dichas expectativas se concretarían pero los habían "engañado" en su buena fe un *Otro* o bien el devenir desquiciado de los acontecimientos, que habían anulado la voluntad individual. *El Ratón…* admitía haber creído que el cambio era posible pero lo que había sucedido entretanto –la "irracionalidad"– ya no era achacable a ese nosotros, sino que formaba parte de las consecuencias no previstas ni deseadas de haber sostenido tal creencia. La autocrítica tenía un sentido redentor, buscaba purgar las culpas y pecados producto del pasado inconformista.

La crisis era presentada como producto de la euforia juvenil, pero era 1976 y esa juventud había madurado y "aprendido", a la vez que había aceptado múltiples mandatos del *statu quo*; y lo único que subsistía era la inteligencia, que a su vez era "la que nos mata: ese exceso de percepción que –con ayuda de algún acopio de experiencia– permite sintonizar velozmente la futileza de todo esfuerzo, de toda ilusión" (*ERO* nº 4, 1976: 9). Recordar la tan reciente juventud legitimaba este lugar de víctimas a la vez que reforzaba la idea de que ese grupo social etario era maleable, pasible de manipulación. Se asumía así el abrupto fin de las expectativas de cambio, el fin de la irreverencia y del inconformismo.

Después de esta autocrítica, en las notas que componen la serie "Nosotros que tenemos…" comenzó a esbozarse una nueva estructura de sentimientos basada sobre una subjetividad conformista. Primero, Hanglin propuso aprender a convivir con "esos muertos que llevamos dentro del alma", es decir, con las ilusiones juveniles que resultaban traicionadas y que de vez en cuando reaparecían como fantasmas. Había que conformarse con la vida que se tenía, incluidos "sus medios tonos grises y sus desayunos agrios, no es tan mala como parece […] Aunque en las profundidades del corazón haya un griterío bárbaro de gente que quiere salir a comerse el mundo, ese mismo mundo que ya nos devoró a nosotros" (*ERO* nº 8, 1976: 9). Se insistía en la idea que el pasaje de la irreverencia al conformismo tenía un precio. Neustadt ya lo había advertido en *Satiricón* y también lo habían reclamado las fuerzas armadas al asumir el poder; y una parte de la sociedad argentina se había mostrado dispuesta a aceptarlo sin una discusión profunda de sus implicancias.

En la Argentina, los golpes de Estado y la instauración de regímenes dictatoriales y represores no era una novedad. Así, muchos habían interpretado el nuevo golpe en función de las experiencias pasadas, como señalan Novaro y Palermo (2003), sin dar cabal crédito a las palabras del entonces flamante comandante en jefe del Ejército, el general Jorge R. Videla, en

la XI Conferencia de Ejércitos Americanos celebrada en Montevideo en octubre de 1975 cuando sostuvo que "en la República Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la paz del país" (*La Prensa*, 20 de octubre de 1975 cit. en García, 1991: 44). En todo caso, en *El Ratón…* quedó expresado el pacto con los militares y fue Hanglin quien lo sintetizó en "5 x 1: Por cada minuto de felicidad, cinco de congoja", apropiándose y dándole un nuevo sentido a la célebre ecuación de Perón que en los años sesenta había sido una consigna e incluso un *graffiti* político usual como expresión del carácter vindicativo de las organizaciones armadas peronistas[23]. Hanglin explicaba:

> Lo terrible de este reglamento existencial no radica en que uno tenga que gatillar sufrimiento por felicidad: todo en la vida se compensa. La cosa brava está en los precios. Para la felicidad suntuaria hay unos impuestos feroces. Usted hizo trampa para tener más […], no se conformó con lo que la vida le ofrecía de primera intención. Quiso un poco más. Y Mano de Piedra le dijo: bueno, tomá, después me pagás (*ERO* nº 12, 1976: 12-13).

Mario Mactas también daba forma a la subjetividad conformista en "Ha llegado la era post-nihilista" (*ERO* nº 19, 1976: 23-28) y "Salud, dinero y amor, el trípode de la felicidad" (*ERO* nº 28, 1976: 23). El "nuevo conformismo" fue definido por *El Ratón…* y trascendió sus páginas, ya que la primera de las notas de Mactas fue reproducida por la revista *Gente*[24], gesto que fue saludado y agradecido por los editores de *El Ratón…* (*ERO* nº 23, 1976: 3). En ese momento, Mactas había anunciado:

> La era post-nihilista ya está aquí, después del furor y del cansancio provocados por los apocalípticos. Esto está lleno de señales que indican ese paso de un desastre a una esperanza: canciones, necesidad de descanso, vuelta al individualismo, fin del prestigio de las multitudes vociferantes y obscenas, retorno al viejo calorcito familiar montones

---

23. El 31 de agosto de 1955, luego del bombardeo a Plaza de Mayo del 16 de junio y antes del golpe de Estado que lo depondría, Perón desde el balcón de la Casa Rosada dijo en tono amenazante: "La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización, es contestar a una acción violenta con otra más violenta. Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de ellos". Esta última frase fue popularmente sintetizada por los peronistas en la fórmula "5x1".

24. En abril de 1976, *Gente* había publicado un editorial titulado "*Gente* se equivocó" que enfatizaba: "Con vergüenza, con dolor y con responsabilidad no queremos enterrar nuestro pasado. Queremos lastimarnos, queremos sentir vergüenza […] Damos la cara. Nos pesa nuestro pasado. Nos duele pero es sano que usted, lector, nosotros nos digamos la verdad" (*Gente*, 1º de abril de 1976). Como señala Ulanovsky (1997: 253), se hacía referencia a algunas notas publicadas durante el gobierno peronista, evaluadas como muy permisivas o favorables a un estado de cosas que la línea editorial no avalaba. La serie "Nosotros que tenemos…" no estaba muy alejada de esta postura. Además, resulta interesante señalar que antes de su incorporación a *Satiricón*, Mario Mactas había trabajado para la revista *Gente*.

> [sic] de hechos, vibraciones, sentimientos que señalan la llegada del post-nihilismo. Sin la espectacularidad de la locura nihilista, cuyos coletazos azotan todavía, pero con mucha más fuerza y más verdad porque significa –nada menos– volver a creer en la vida en lugar de creer en la muerte y en la nada (*ERO* nº 19, 1976: 23).

Esta crítica y convocatoria de *El Ratón*... a aceptar la "nueva era" a quienes compartieran con ellos estos sentimientos, valores y punto de vista fue en vano o por lo menos no redundó en un aumento significativo de lectores. Los redactores anunciaban el fin del "clima festivo" que habían estimulado antes del golpe y llamaban a acomodarse y aceptar el nuevo estado de cosas. En buena medida esto se debió a que la propuesta estaba dirigida a una franja muy específica de sujetos. Los sectores de izquierda quedaban excluidos por la demonización que la revista hizo de ellos ("los apocalípticos", los "nihilistas") pero también porque estos aún no habían encarado la autocrítica que significó asumir la derrota de las experiencias revolucionarias[25]. Y un ejemplo fue el de Héctor Germán Oesterheld con la segunda parte de *El Eternauta* que la revista *Skorpio* publicó entre diciembre de 1976 y abril de 1978. Presentada como la continuación de la ya emblemática serie que consagró a Oesterheld en 1957, la historieta expone un esfuerzo de "resistencia". Fue escrita mientras su guionista permanecía en la clandestinidad, por su militancia en Montoneros –de hecho, había colaborado en publicaciones de la organización (Slipak, 2015)–, sabedor de la desaparición de sus cuatro hijas, hasta que él mismo fue secuestrado en abril de 1977 y desde entonces, desaparecido.

La trama de la historieta no está ajena a la experiencia personal y familiar de hecho, es el coprotagonista de Juan Salvo, con quien organiza la resistencia popular a la invasión que sufre Buenos Aires (en la primera parte, su presencia se limitaba al "relato marco", como escucha de las peripecias del Eternauta). El "héroe colectivo", propuesto veinte años antes, cedió ante el líder excepcional e indiscutible. Según su dibujante, Francisco Solano López, fue él quien notó la intención ideológica del guionista –la editorial no lo había hecho y menos la censura–, y evitó que esta fuera más radical (Solano López, 1992 cit. en Vazquez, 2010: 233). Como señala Laura Vazquez (2010: 234), en esta segunda parte, *El Eternauta* evita personificar al traidor "encarna la figura del mártir que sucumbe para salvar el futuro" y esta "inmolación de héroe se corresponde al sacrificio del militante montonero y la historia representa la propia mitología montonera", incluso cuando opta por sacrificar la vida de su esposa e hija[26]. Nada más lejos de la propuesta

---

25. Fue en el debate intelectual donde mejor se plasmó la reflexión y la autocrítica sobre la vía revolucionaria a partir de asumir la derrota y el paso a concebir a la democracia como esperanza (Lechner, 1990).

26. Para un análisis más detallado de la historieta, véase Vazquez (2010: 230-236) y la compilación de artículos realizada por Roberto von Sprecher y Federico Reggiani (2010).

que los redactores de *El Ratón...* habían hecho meses atrás. Sin embargo, el contrapunto entre uno y otro es interesante, ambos expresados desde espacios marginales como eran considerados el humor gráfico y la historieta. Entre los llamados al conformismo y a resistir había una brecha enorme e insalvable, y ninguno de esos dos extremos resultó suficientemente atractivo para el gran público. Esta indiferencia fácilmente puede ser el "caraculismo" que Hanglin y Mactas percibieron en la sociedad en julio y agosto de 1976. Según estos periodistas, "son miles los argentinos dispuestos a hacer lo contrario [al popular refrán "al mal tiempo buena cara"]: al mal tiempo, cara de trastévere" (ERO, nº 14, 1976: 16).

Al anunciar que estaba dispuesto a claudicar en la irreverencia e inconformismo que los había caracterizado, *El Ratón...* se retiraba de la posición en el campo que Blotta y Cascioli habían conquistado con *Satiricón* (gracias al despliegue de un punto de vista inconformista) y se acoplaba, de modo marginal, a la voz monocorde que dominaba el campo de la cultura masiva. La posición moderna dentro del campo del humor gráfico y (como se verá en el Excurso, en la cultura y los medios en general) entraba en crisis. Sumado al similar proceso que tuvo la cultura politizada, cobró forma la idea de vacío cultural que era un modo crítico de ver un campo que quedó dominado por la cultura comercial, única avalada por el régimen.

Tras la autocrítica y la reflexión, *El Ratón...* achicó su formato a tamaño magazine y Editores Asociados S.A., responsable de la revista, tuvo una reestructuración empresarial y directiva[27]. Hanglin y Mactas aumentaron su poder de decisión en la editorial y en la revista; en cambio, Cascioli abandonó el emprendimiento. Se consolidaba de este modo la presencia de quienes estaban dispuestos a jugar según las reglas del "Proceso" y se alejaba quien había mostrado un perfil más intransigente, como había quedado en evidencia con *Chaupinela*, y no acordaba con la nueva propuesta. Sin más, a los lectores se les explicó jocosamente que los cambios habían generado "celos, comidilla interna, maledicencias, acusaciones o toda la batería de recursos deshonrosos que caracterizan a la despiadada lucha por trepar: rasgo característico de la sociedad moderna, que no podía faltar en nuestras filas, siendo –como somos– eminentemente modernelis" (*ERO* nº 12, 1976: 3). Además, estos reacomodamientos estaban asociados al crecimiento de la editorial y, en especial, al lanzamiento de dos nuevas publicaciones, *Genios del Humor*, concebida como una "selección mensual de textos clásicos de literatura mundial, dibujantes modernos, caricaturas, historietas, chistes,

---

27. Esta sociedad tenía a Blotta como director general, a Pedro Ferrantelli como director comercial y a Hanglin como director editorial. En *Satiricón*, Carlos Abrevaya fue ascendido a jefe de redacción pero sólo estuvo en el cargo dos números y lo sucedió Tomás Sanz; Carlos Arima y Marcelo Mazzei ocuparon el lugar dejado por Cascioli, y Mario Mactas fue designado coordinador creativo. Meses más tarde, Mactas pasó a ser director creativo de Editores Asociados y Aquiles Fabregat fue nombrado secretario de redacción de *Satiricón* mientras que Jorge Sanzol pasó a ser consultor en el "Departamento de Arte".



Fig. 22. Cascioli, *El Ratón de Occidente* en su nuevo formato magazine, el cual acercó más lectores según ellos mismos reconocieron: "el *staff* directivo de esta empresa no esperaba semejante repercusión, no había caído en la cuenta de que la dimensión tabloide nos restaba simpatizantes y lectores" (*ERO* nº 12, 1976: 3).

entretenimientos, cuentos y lo mejor del ingenio contemporáneo", y *Emanuelle*, "La revista de la nueva mujer argentina", lo cual significaba según su propia definición ir "más allá de la costura, el tejido, la cocina y el amor". En cuanto al contenido, *El Ratón...* preservó algunas secciones y sumó otras como "La atualidá en imágenes" que consistió en series de *cartoons* realizados por Limura, la tira cómica "Aprendiendo a conducir con Reutemann" de Tomás Sanz, "Los consejos del Viejo Vizchansky", presentado como "el sabio moishe de las Pampas": la sección era una versión moderna y paródica de los del Martín Fierro. Además, reaparecieron los cabezales que habían caracterizado a *Satiricón* y *Chaupinela*, y se inauguró una sección con fotografías epigrafiadas y dialogadas con fines satíricos: estas se reconocía tributarias de Landrú y de la sección "Funny Pictures" de *National Lampoon*. Las tapas fueron ilustraciones caricaturescas a colores de personajes anónimos o de la cultura y el espectáculo, realizadas alternativamente por los colaboradores de la revista, en algunos casos, similares a las que había hecho Cascioli para *Chaupinela*. (Fig. 22) En esta etapa predominaron las largas notas periodísticas que con tono ensayístico aludían a las costumbres y a diferentes aspectos de la vida cotidiana, omitiendo cualquier referencia a la situación política: se referían más bien a una realidad abstracta.

El cambio a formato magazine no alejó a la censura, que clasificó de "exhibición limitada" un par de números (BOM nº 15.334, 24 de agosto de 1976; nº 15.341, 2 de septiembre de 1976); y si bien atrajo más lectores, estos no fueron suficientes para sostener el emprendimiento. A fines de 1976, en un nuevo intento por seducir a más de ellos y a anunciantes, pasó a llamarse *El Nuevo Ratón de Occidente* y efectuó algunos cambios en su contenido.



Además de la aparición de nuevas secciones, se alteró la ecuación entre textos escritos y humor gráfico, con un aumento de este último para lo cual se sumaron colaboradores como Viuti, Sergio Izquierdo Brown, Narciso Bayón y Rafael Martínez. Uno de los cambios más significativos fue el fin del ciclo ensayístico de Mactas, Hanglin y Blotta, que si bien no dejaron de escribir para la revista se dedicaron a notas más frívolas. En esta tercera etapa la censura fue más dura: el número 36 fue clasificado de "inmoral", y su venta y circulación fueron prohibidas (BOM 15.453, 9 de febrero de 1977). Los dos números siguientes recibieron el rótulo de "exhibición limitada" (BOM nº 15.455, 11 de febrero de 1977; nº 15.469, 3 de marzo de 1977).

En el número prohibido, los editores de *El Nuevo Ratón*... decían tener "fe en las cosas y en la gente, detestamos a los profetas del odio, a los artífices del sarcasmo, a los que todo lo ven blanco o negro [...] Sin embargo, algunos contratiempos y pesares nos llevan –eventualmente– a protestar. Por simple y modesto amor al país" (*ENRO* nº 36, enero de 1977: 3). De modo incipiente, *El Nuevo Ratón*... expresaba cierto malestar con algunas políticas oficiales y el "Viejo Vizchansky", que pasó a definirse como un gaucho crítico[28], en febrero de 1977 se sorprendía porque "no hay más Carnaval ni nada; la gente vive amargada y no se anda divirtiendo" (*ENRO* nº 42, 1977: 46. Fig. 23).

El Nuevo Ratón... cerró abruptamente en marzo de 1977. La decisión la tomó Oskar Blotta después de que él, Mario Mactas y una secretaria de la redacción sufriesen un secuestro y las oficinas fuesen allanadas. No era esta revista la que incomodaba a los militares, sino *Emanuelle*, una publicación audaz que apuntaba al público femenino (entrevista a Oskar Blotta, 7 de junio de 2011). La dirigía Blotta, con María Eugenia Eyras como jefa de redacción y Mactas como colaborador. Los secuestradores, una patota de las fuerzas armadas, estaban interesados en saber quiénes financiaban las publicaciones y, dado que la secretaria secuestrada tenía el mismo apellido que un militante de una de las organizaciones armadas que perseguían, la confundieron con un familiar de aquel y creían que esa organización solventaba las publicaciones de Blotta (entrevista a Tomás Sanz, 7 de diciembre de 2010). Tras la liberación, Blotta cerró Editores Asociados y se fue del país; lo mismo hicieron Jorge Guinzburg y Carlos Ulanovsky, quien había sabido que también era buscado[29]. Si no era una novedad la censura, sí lo fue para este grupo de humoristas y periodistas el secuestro que los tuvo como blanco. Hasta ese momento sus producciones –las revistas, no ellos en persona– habían sido objeto de censura, secuestros y prohibiciones. Inesperadamente,

---

28. Con su característico verso gauchesco decía: "Si mis verdades ofenden / y alguno se pone el sayo / le aclaro que no me callo / ni aunque vengan degollando; / siempre critico cantando / sin bajarme del caballo" (*ENRO* nº 42, 1977: 46).

29. Ulanovsky ya había tenido que irse del país por las amenazas que pesaban sobre él en 1975 –muy probablemente debido a su paso por la redacción del diario *Noticias*, órgano de Montoneros–, pero a principios de 1976 había regresado. Luego de este episodio, se exilió nuevamente en México.



Fig. 23. *El Ratón de Occidente* nº 36, enero de 1977.
La prohibición recayó sobre una edición en la cual se satirizaba, con una caricatura del cantante folklórico Jorge Cafrune, la nueva disposición que indicaba que los hombres que usaran barba no podrían sacar o renovar documentos de identidad o pasaportes. Además y con audacia, presentaba "Nuestra página de protesta".

los secuestrados (pero también el resto del *staff*) quedaron enfrentados cara a cara con el aparato represivo de la dictadura como estuvo Héctor Timerman un mes después. Es muy probable que hasta entonces muchos de estos periodistas y dibujantes se sintiesen exentos, ajenos e identificados con una frase célebre de la época, "no es con nosotros"[30].

El miedo y la incertidumbre impulsaron los exilios y el repliegue de muchos de los humoristas en otras actividades, como ilustradores en publicidad o publicaciones empresarias[31]. Por primera vez después del cierre de *El Nuevo Ratón de Occidente* no surgió inmediatamente una nueva publicación, lo que causó la dispersión del grupo de colaboradores. Cascioli, ya

30. La única víctima de la represión que publicó en alguna de las revistas humorísticas hasta aquí mencionadas fue Franco Venturi, desaparecido en febrero de 1976. Pero Venturi no integraba el grupo que había surgido con *Satiricón* y había continuado en *Mengano*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*, apenas había publicado dos historietas en *Chaupinela* como tantos otros colaboradores ocasionales que tenían estas revistas. La obra de Franco Venturi está más asociada a las artes plásticas a partir de su participación en el Grupo Espartaco (1959-1968), movimiento que promovió el arte social y donde participaba también, entre otros, Ricardo Carpa- ni. Luego de 1969 Venturi dejó la pintura para privilegiar el dibujo e incluso, la caricatura y la historieta humorística. También por este entonces había adherido a la acción militante en el peronismo de base. En julio de 1972 cayó preso hasta la amnistía que otorgó Cámpora al asumir la Presidencia de la Nación, en 1973 (Grimberg, 2006).

31. Tomás Sanz recuerda el miedo que le generó el secuestro de Blotta y Mactas, la percepción del riesgo en el cual él podría verse involucrado y, por extensión, también su familia. A eso se sumó la incertidumbre que sintió cuando los liberaron, sabía que alguien había mediado, pero "¿por qué los habían liberado, si no liberaban a nadie?", "¿qué habrían dicho?" (entrevista, 19 de diciembre de 2010).



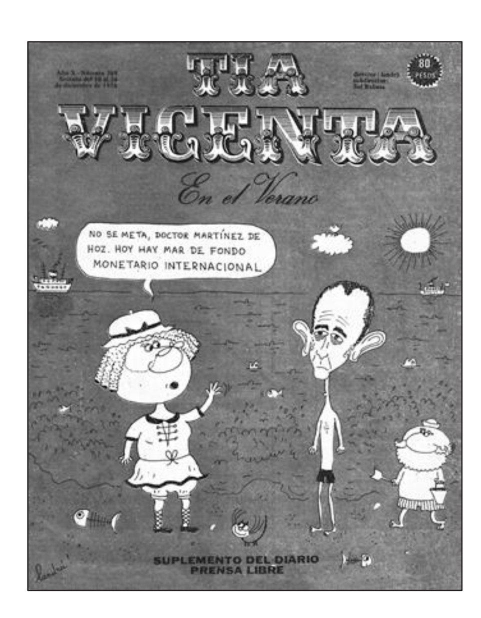


Fig. 24. Landrú, *Tía Vicenta* nº 389, diciembre de 1976.
Se trataba de una publicación muy modesta, lejos de la calidad que Blotta y Cascioli habían impuesto para sus revistas. Consistía en unas 16 páginas de 22 x 28,5 cm., plegadas y sin costura, en papel de poco gramaje, en blanco y negro, y la tapa y contratapa a dos tintas. Así, presentaba una versión económica y reducida de la vieja *Tía Vicenta*, aunque recuperaba su estética sin incorporar innovaciones técnicas ni estilísticas.

separado de Blotta, había probado suerte con *El Show del Perdón*, una guía de espectáculos en la cual participaron Ulanovsky, Abrevaya y Guinzburg. Sin embargo, la publicación sólo duró tres números. La tradición de revistas inaugurada por *Satirición* en noviembre de 1972 quedaba interrumpida.

Tía Vicenta fue la fuente de trabajo para los humoristas que pudieron e insistieron en publicar. A diez años de su clausura, reapareció con el número 370, continuando la numeración de su edición previa y como suplemento del diario *Prensa Libre*, versión en castellano del matutino alemán *Die Freie Presse*. Landrú era la figura central de la revista: a él pertenecían la mayoría de los *cartoons* y textos, aunque contaba con la colaboración de los humoristas Faruk, Vilar, Andrey y los periodistas Marcos Martínez, Póstumo Leonato y Ácido Nítrico, seudónimo de Juan Carlos Salamea, periodista del diario *La Nación*. El cierre de *Prensa Libre* significó el fin de esta experiencia y el posterior relanzamiento de *Tía Vicenta* como una revista independiente y no como suplemento de un diario. (Fig. 24)

El 4 de noviembre de 1977, *Tía Vicenta* inició explícitamente una nueva etapa en la cual, debido al cierre de *El Ratón*... no tenía quien le hiciera competencia. Con una periodicidad semanal, volvió la cuenta a uno, recuperó su tradicional formato tabloide (28 x 34,5 cm.), pero sus tapas siguieron siendo a dos tintas, una de las cuales cambiaba en cada edición. Aumentó la cantidad de páginas a 24, sin numerar pero abrochadas, y sumó publicidad y colaboradores, muchos de los cuales venían de las revistas que habían cerrado. La revista anunciaba en su *staff* únicamente al reducido grupo editor[32], sin

32. Lo integraban Marina Christophensen como jefa de redacción, Pablo Benegas como jefe de arte, que luego sería reemplazado por Aquiles Fabregat; Esther Linares en diagramación, Tozar en secretaría general y recepción.





Fig. 25. Landrú, *Tía Vicenta nº 1*, noviembre de 1977.
La reaparición de *Tía Vicenta* significó el retorno del humor político en plena dictadura, pero al inicio Landrú evitó la caricatura personal. El humor político se combinó en las páginas de *Tía Vicenta* con el humor absurdo que su director desplegaba mediante sus prototípicos personajes en secciones como “El señor Porcel”, “Rogelio, el hombre que razonaba demasiado” y “La Página del Barrio Norte - María Belén y Alejandra”. A esto se sumó el humor costumbrista y un significativo despliegue del humor negro a cargo de los colaboradores.

nombrar a quienes publicaban ocasionalmente: la variación constante era producto del predominio de una lógica de funcionamiento que extremaba las condiciones de trabajo autónomo y *freelance* del humorista profesional. La redacción de *Tía Vicenta* distó de ser la amplia y sociable redacción de *Satiricón* o la más improvisada y amigable redacción de *Hortensia, Chaupinela* o *Mengano*. Entre los colaboradores esporádicos estuvieron Drácula, Lawry, Alfredo Grondona White, Aranda, Práctico, Suar, Alfredo Olivera, Herman, Ceo, Pericles, Benegas, Fabre, Fati, Aldo Cammarota, Meiji, Ortiz, Viuti, Maicas, Limura, muchos de los cuales después se sumarían a *HUM®*.

En consonancia con las metáforas satinarias y biologicistas que usaba el discurso oficial, *Tía Vicenta* se definió como “la revista del humor sanito” y en su primer editorial enumeró cincuenta razones para justificar su regreso; entre ellas resaltaban “dialogar con las autoridades”, “colaborar en la elaboración del Proyecto Nacional”, combatir la inflación y “descubrir” quién sería el cuarto hombre del esquema de poder que las fuerzas armadas habían definido para el régimen (*TV* nº 1, noviembre de 1977: 3. Fig. 25). En la reinauguración de esa nueva etapa, la imagen de portada era un *cartoon* de Landrú en que una joven mujer, personificando la República, desfilaba como modelo de una elegante boutique: usaba gorro frigio y botas de caña alta. Entre el público, estaba la señora gorda, encarnación del sentido común y personaje emblemático de Landrú, que comentaba “Creo que esta moda se va a usar un tiempo” (*TV* nº 1, 4 de noviembre de 1977). Sin embargo, *Tía Vicenta* no tuvo el mismo éxito que en los años cincuenta y sesenta.

A diferencia de las publicaciones ya mencionadas y de su propia experiencia con la anterior dictadura, Landrú no tuvo problemas con la censura



ni con las autoridades del régimen a pesar de que estas eran la materia prima de sus caricaturas, chistes gráficos y textos cómicos. Las cordiales relaciones que Landrú sostenía con los altos funcionarios militares, así como con la tecnocracia liberal de su misma extracción socioeconómica, le otorgaron inmunidad, aunque no pudo evitar ocasionales protestas de funcionarios que se sentían ofendidos por sus caricaturas (Levín, 2013). *Tía Vicenta* era una revista humorística, en ella Landrú se reía de todos y de sí mismo. Su propuesta se basaba sobre "el disparate, la falta de solemnidad, ya se tratase de la política o de los hábitos sociales" (Russo y Landrú, 1993: 23). En cierto modo, Landrú desempeñó el papel de payaso o de bufón de las clases dominantes, al cual se le permitían ciertas licencias.[33]

Con el beneplácito de las autoridades, *Tía Vicenta* ironizaba sobre las tareas pendientes del "Proceso" y sobre el rumbo de la economía, sus consecuencias sociales y sus responsables, en particular, el ministro Martínez de Hoz. También se reía del tema de los derechos humanos, cuestionando su relevancia. Mientras madres y esposas de desaparecidos publicaban su primera solicitada, "Sólo pedimos la verdad", en el diario *La Prensa* (5 de octubre de 1977 cit. en Blaustein y Zubieta, 1998: 212), *Tía Vicenta* publicaba la nota de Marcos Martínez, "Los derechitos humanos" en la que respondía no sin ironía a la pregunta "¿Qué demonios son los derechos humanos?":

> Los famosos derechos humanos son: Derecho a coima, Derecho a ser sátiro del montón, Derecho a pincharle al jefe con un alfiler en el mondongo, Derecho a torturar al cadete, [...] Derecho a insultar al vecino, [...] Derecho a la madre de todos los vicios, Derecho a romper las estructuras y Derecho a romper todo (*TV* nº 1, 4 de noviembre de 1977).

La amplitud de temas que abordaba era fiel a la definición de humor que Landrú defendía; para él: "El profesional debe realizar la caricatura política no como militancia partidaria, sino con el fin exclusivo de hacer reír al lector, pese a quien pese" (cit. en Vázquez Lucio, 1985: 248). Además, agregaba "siempre descreí del humor oficialista. Pienso que el humor es necesariamente crítico, y si es oficialista fracasa. [...] Yo no hago chistes ni a favor ni en contra, hago chistes sobre, reconociendo siempre los costados críticos como una condición indispensable de su eficacia" (Russo y Landrú, 1993: 20). Sin embargo, *Tía Vicenta* no logró ser lo suficientemente crítica. Según Juan Sasturain (1995: 22) fue una "lavadísima" *Tía Vicenta* y un Landrú "blandito".

Mientras *Tía Vicenta* intentaba conquistar más lectores, apareció la revista *HUM®*, un nuevo emprendimiento periodístico de Andrés Cascioli. Landrú rápidamente advirtió la amenaza que esta representaba para su proyecto editorial, no sólo en cuanto al público lector sino también en relación con los colaboradores, muchos de los cuales en efecto pasaron de inmediato a las huestes de Cascioli. Luis Scafati, quien firmaba como Fati, recuerda

33. Debo y agradezco a Oscar Steimberg estas reflexiones sobre Landrú.



Fig. 26. Landrú, *Tía Vicenta*, nº 43, septiembre de 1978. A los cuatro meses de la aparición de *HUM*®, Landrú le cambió el formato a su revista por uno muy parecido al de la publicación de Cascioli, que a su vez era tributario de *Chaupinela* y de *El Nuevo Ratón de Occidente*. También retomó la caricatura personal, incluso retrató a Videla, después de que Sábat y él mismo constataron desde el diario *Clarín* una mayor flexibilidad del régimen hacia su producción.

que “en el fondo había una cuestión de izquierdas y derechas” entre lo que significaba estar en una u otra revista, y que si bien estar en *Tía Vicenta* era económicamente más seguro, el proyecto de Cascioli era audaz y más atractivo (entrevista, 3 de junio de 2010). Por su parte, Cascioli señalaba que mientras *HUM*® era aún un proyecto, Landrú quiso impedir su lanzamiento y le advirtió que el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, no toleraría una publicación parecida a *Chaupinela* o *Satiricón* (*H nº 221, jun*io de 1988: 60). Esta advertencia no tenía un fin político únicamente sino que era evidente señal de una disputa al interior del pequeño y específico campo de la prensa de humor gráfico. De hecho, una vez lanzada *HUM*®, *Tía Vicenta* hizo un nuevo cambio de formato, creyendo que mimetizándose podría competir con ella con mejores resultados. (Fig. 26)

Con el cambio a un formato magazine, *Tía Vicenta* perdió su rasgo distintivo, el tamaño tabloide. También prescindió de la rusticidad que le imprimía el uso de dos tintas. Su tapa y contratapa optaron por el papel satinado a varios colores e incluso muchas de ellas tuvieron fondo blanco, como habían tenido *Chaupinela* y *El Nuevo Ratón* y en 1978, como se verá con mayor detalle en el próximo capítulo, *HUM*® retomaba. La competencia entre ambas revistas hizo que cada una agudizara sus estrategias de distinción para captar a lectores y colaboradores. El triunfo quedó en manos de Cascioli. No sólo *Tía Vicenta* dejó de editarse en 1979 sino que son pocos los que recuerdan hoy día su segunda etapa; por lo demás el propio Landrú se encarga de silenciar su recuerdo.



EXCURSO

Dictadura militar y cultura masiva

El 24 de marzo de 1976 Isabel Perón fue derrocada por las fuerzas armadas, que ese mismo día se aseguraron el control sobre las principales instituciones culturales y mediáticas. Su Comunicado nº 19 anunciaba que sería "reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado" cualquier medio que difundiese comunicados e imágenes de "asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo" y con pena de diez años de prisión a los que divulgasen comunicados o imágenes "con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales" (*La Prensa*, 24 de marzo de 1976). Una semana después se hizo público el listado de los militares a cargo de las emisoras de radios y canales de televisión intervenidos (*Clarín*, 1º de abril de 1976). Además, se intervino militarmente a la Federación Argentina de Trabajadores de Prensa, se expulsó a corresponsales de agencias extranjeras y se requisaron e incineraron numerosos libros de bibliotecas privadas y públicas.

Las fuerzas armadas asumieron el poder político con el propósito autoproclamado de "terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo, [y esta acción] sólo está dirigida contra quienes han delinquido o cometido abusos de poder" (Proclama de las Fuerzas Armadas, 24 de marzo de 1976). Sin embargo, el proyecto de los golpistas no terminaba allí: había una pretensión de transformar todos los aspectos del Estado y la sociedad argentinos a partir de corregir el populismo y la amenaza potencial de la izquierda revolucionaria[1], considerados ambos "vicios de la democracia". Esta conclusión formaba parte de un novedoso consenso en las fuerzas armadas[2] por el cual había que "consumar la derrota política y descomposición

1. Es importante recordar que las organizaciones políticas armadas ya había sido eliminadas o neutralizadas antes de marzo de 1976 (Novaro y Palermo, 2003; Tcach, 2006).
2. Este consenso, como bien sostiene Pucciarelli (2004), no estuvo exento de voces impugnadoras entre los militares. El aspecto económico fue el de mayor controversia. De hecho, el ministro de Economía, José A. Martínez de Hoz, no asumió con el apoyo de todos los jefes militares.

social [...] [del] modelo de desarrollo industrial de mercado interno y su contraparte, el viejo perfil populista, intervencionista y redistribucionista del Estado nacional" (Pucciarelli, 2004: 100).

Esta transformación radical de la sociedad argentina que las fuerzas armadas se propusieron llevar a cabo consistió en una "modernización conservadora por una revolución desde arriba", en términos de Barrington Moore (1991)[3]. En un proceso de ese tipo, los protagonistas centrales son los aparatos estatales y las burocracias públicas en alianza con clases y sectores sociales que no tienen capacidad propia de acción y canjean el privilegio de gobernar por el de hacer dinero. En el caso argentino, las fuerzas armadas se consideraron protagonistas esenciales de la transformación a partir de concebirse como la única institución que permanecía sana e incorrupta (Proclama de las Fuerzas Armadas, 24 de marzo de 1976). Estuvieron acompañadas por los sectores más concentrados de la economía, es decir, por la tecnocracia liberal (Pucciarelli, 2004). Ambos en connivencia intentaron, con el uso de la fuerza física pero también simbólica, que sus intereses y visiones del mundo específicos se convirtieran en generales. Además de recuperar y resguardar las formas de vida y valores tradicionales, sin contradecir lo anterior, se proponían crear las bases subjetivas y culturales que contribuyeran al éxito de la modernización económica en sentido de una economía de mercado de orientación liberal.

Para la transformación y disciplinamiento de la sociedad argentina en todos sus aspectos, el "Proceso" se asignó un programa *destructivo* –el plan sistemático de desaparición de personas que se correspondió con otro dirigido a eliminar símbolos, discursos, imágenes y tradiciones (Invernizzi y Gociol, 2002: 23)– y simultáneamente, uno *constructivo y productivo,* con políticas de Estado que afectaban las distintas dimensiones de la sociedad y del Estado –la económica, la política y la cultural– cuya finalidad fue la implantación de un nuevo orden autoritario, excluyente y conservador. A partir de un intento sistemático por reducir la esfera pública a una sola voz, la dictadura no dejó de hacer política en cuanto buscó institucionalizar ese orden y legitimar su dominación con un sesgo fundacional o de "regeneración"[4].

---

3. Seguimos la línea interpretativa de Ricardo Sidicaro (1996), Waldo Ansaldi (2004, 2006) y Ansaldi y Giordano (2012).

4. Al sostener que el "Proceso de Reorganización Nacional" se asignó un programa fundacional que incluía a la vez un proyecto *destructivo* y otro *constructivo-productivo* se sugiere, siguiendo a Carl Schmitt –y como ya lo hizo Hugo Quiroga (2004)–, que la dictadura instaurada en 1976 fue una *dictadura soberana*, especialmente entre 1978 y 1980. La dictadura soberana ve "en la ordenación total existente la situación que quiere eliminar mediante su acción. No suspende una Constitución existente valiéndose de un derecho fundamental en ella y, por lo tanto, constitucional, sino que aspira a crear una situación que haga posible una Constitución, a la que considera una Constitución verdadera" (Schmitt, 1985: 182-183). En este sentido, Schmitt caracteriza a la dictadura soberana por su "*pouvoir constituant*" y, como señala Quiroga (2004: 46) para el caso argentino, "su cometido histórico es la producción de un nuevo orden, la transformación del

Para las fuerzas armadas y sus aliados civiles, los proyectos constructivos y productivos dependían del éxito del proyecto destructivo. Estaban convencidos de que había que aniquilar a un sector de la sociedad, en especial aquel conformado por los "subversivos". Ese proyecto contribuiría a la desmovilización y desarticulación de los sectores organizados de la sociedad argentina para así asentar las bases del nuevo modelo económico y social. La Doctrina de Seguridad Nacional fue el estandarte ideológico con el cual los militares suplieron su ilegitimidad de origen y pretendieron validar el terrorismo de Estado que desplegaron. Esta doctrina establecía que, en el marco de la Guerra Fría, la guerra había pasado a ser total, permanente y se disputaba dentro de cada país. Esta definición de guerra fue acompañada por un nuevo concepto de enemigo: este era omnipresente, exactamente lo contrario a la idea tradicional de la línea de batalla que dividía el terreno entre amigo-enemigo[5]. De este modo, el conflicto dejaba de ser estrictamente militar para extenderse a otros ámbitos: el económico, el político, el cultural, el educativo y el psicológico.

La educación, la cultura y los medios masivos de comunicación fueron espacios estratégicos de disputa, de ahí la necesidad de los militares de controlarlos y disciplinarlos, de "purgarlos" de elementos y sujetos considerados indeseables y "peligrosos"[6]. Todos los ámbitos de la cultura y todos los medios de comunicación se vieron afectados por la censura, la represión y las nuevas disposiciones. El control que las fuerzas armadas ejercieron sobre ellos respondió a los objetivos de anular las capacidades críticas e intelectuales de la sociedad y de clausurar el proceso de politización y modernización de la cultura propio de las décadas previas. "Refundar" la sociedad argentina implicaba para los militares poner fin al "clima festivo" que cuestionaba las jerarquías subjetivas del poder y transgredía a un nivel microsocial y cotidiano la estructuración tradicional de las relaciones sociales en ámbitos como la familia, la educación, la vestimenta, la música, los valores culturales (Tcach, 2006: 128). En su lugar el propósito era imponer un nuevo modo de vida conservador y autoritario, ajustado a los principios y valores de la "moral occidental y cristiana" y la "tradición nacional".

Este proyecto conservador contó con el apoyo de varios empresarios locales, asociaciones civiles y grupos confesionales que se mostraron dispuestos

---

Estado y la sociedad". Este reconocimiento del *poder constituyente* de la dictadura militar no abre juicio acerca del éxito o fracaso de dicho emprendimiento.

5. Patricia Funes (2006, 2010) analiza el rol de los servicios de inteligencia en la construcción del *enemigo interno* en el período 1955-1983, en especial, para el "campo de las ideas", a partir de los documentos del Archivo de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA).

6. Videla lo explicó en la Cena de Camaradería de las Fuerzas Armadas del 7 de julio de 1976: "La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar. No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación, en la economía, en la política y en el gremialismo. Los emboscados tendrán que salir de sus cubiles, ningún crimen, ninguna traición, ninguna afrenta quedarán impunes" (cit. en García, 1991: 47).

a restituir un orden y una autoridad –percibidos como perdidos–, a escala macro y microsocial (O'Donnell, 1984). De este modo, la estructura de la cultura masiva fue violentamente reducida y concentrada, su lógica de funcionamiento se vio alterada y sus agentes y producciones fueron acallados o directamente aniquilados. La dictadura militar puso en crisis al campo cultural al eliminar las posiciones culturales y mediáticas contrarias y desafiantes respecto de sus objetivos y valores, e impedir que surgieran nuevas opciones. La cultura politizada fue desarticulada y se buscó disciplinar a la cultura moderna con la imposición del miedo y la coerción.

La ausencia de impugnadores y opositores significativos, y las dificultades para que estos pudieran desarrollarse, así como los aspectos más recalcitrantes del discurso represivo-censorio descrito anteriormente, favorecieron la entronización de la cultura comercial o del espectáculo, sobre todo si se articulaba con los principios ideológicos de la Doctrina de Seguridad Nacional que la dictadura militar defendía y quería convertir en dominantes. Aunque con matices y diversos intereses y niveles de compromiso en juego, las grandes industrias culturales y empresas periodísticas procuraron *aggiornarse* a las nuevas condiciones motorizando el proceso de construcción de hegemonía en la línea deseada y permitida por las fuerzas armadas y sus distintos aliados civiles (en especial, la jerarquía de la Iglesia católica y la tecnocracia liberal).

El proyecto *constructivo* y *productivo* dirigido a la cultura y los medios favoreció el despliegue de dos vertientes, que en varias ocasiones entraron en tensión, una más afín a los postulados de la Iglesia católica y a grupos confesionales, en buena medida tributario de la anterior dictadura militar, la "Revolución Argentina"; la otra, afín a la cultura comercial, más laxa, no quería echar por tierra los valores modernos de la revolución cultural y sexual sesentista sino insertarlos de modo controlado en prácticas y perspectivas conservadoras. Valores culturales antes "revolucionarios" se reinterpretaban y se exaltaban a partir de la lógica mercantil antes que cultural. Esta segunda opción se imbricó sin conflicto con el proceso que profundizaba la mercantilización de las relaciones sociales en un sentido afín a la lógica del capital financiero.

En 1978, estas dos opciones de la cultura dominante y permitida entraron en conflicto en el seno del "Proceso" y su resolución dependió de la correlación de fuerzas de los grupos involucrados en cada ámbito de la cultura[7]. En cualquier caso, el régimen militar se vio ante la tensión generada

---

7. En la industria del cine fue donde mejor quedó plasmado este conflicto entre los empresarios cinematográficos y el Estado, encarnado en el Ente de Calificación Cinematografía y su principal censor, Miguel Paulino Tato. El conflicto se resolvió en 1978 cuando Tato fue obligado a jubilarse. Si bien no fue el fin de la censura, fue una primera victoria en la contienda entre moral y mercado a favor de este último. Con el alejamiento de Tato, Armando Bo, por ejemplo, pudo estrenar las películas "eróticas" de Isabel Sarli que había filmado en los años previos y que aquel le había prohibido exhibir.

entre quienes querían un Estado que activamente y en caso necesario, por la fuerza, controlase al resto de la sociedad en el plano cultural y mediático imponiéndole *su* modo particular de ver y comprender el mundo y quienes querían que el modo de alcanzar ese mismo objetivo con respecto a *su* propio modo de ser fuese por obra del mercado. Estos últimos exigían el *laissez faire* propio de un Estado que aplicaba una política económica de esa orientación. Sin embargo, más allá de las tensiones que atravesaron al sector dominante de la cultura masiva y mediática (y de cómo estas se resolvieron), es importante señalar que este espacio no era homogéneo ni estático.

La tendencia general del proyecto destructivo para la producción cultural (libros, películas, revistas, obras de teatro, discos) se propuso "ejecutar esa acción represiva por medio de normas públicas como decretos nacionales, provinciales o municipales, o de resoluciones de ministerios o secretarías de Estado"[8] (Invernizzi y Gociol, 2002: 49-50); y con respecto a las personas (actores, escritores, periodistas, músicos, etc.), se recurrió a la represión clandestina: listas negras, memorandos, informes desfavorables, recomendaciones verbales e incluso reuniones con empresarios de las industrias culturales, editores de medios gráficos y productores culturales, pero también persecuciones: visitas intimidatorias, amenazas telefónicas, automóviles que "hacían guardia" en las puertas de los lugares de trabajo y los consiguientes bombas, secuestros, torturas y muertes.

En el caso de las restricciones y las prohibiciones legales, la normativa y el discurso censores ya tenían larga data, como se vio en los capítulos previos. La dictadura militar significó "anuda[r] firmemente los cabos sueltos de las dos décadas anteriores" (Avellaneda, 1986: 14). El discurso "represivo-censorio" implicó una serie de principios doctrinarios y medidas en las cuales "se apoyan tanto la posibilidad de corregir el rumbo [de la cultura nacional] (una teoría para ordenar el caos) como la aplicación concreta del discurso (una práctica de la censura)" (Avellaneda, 1986: 28). La primera de ellas se basó en un pensamiento mesiánico, ultracatólico, antiliberal y elitista que consideraba que hubo una época de grandeza originaria a la cual había que regresar. Esa edad de oro había terminado a fines del siglo XIX con el avance del laicismo, la separación del Estado de la Iglesia, con la democracia y la masificación de la cultura y la sociedad[9]. Este discurso oficial de la censura fue afirmado por otro no oficial proveniente de militares

8. No se desconoce la quema de libros que llevaron a cabo los militares. Véase también al respecto, Funes (2010).
9. En el Informe Especial nº 10 EMGE quedó expuesto este punto de vista. En él se sostiene que "diversas son las formas que una cultura puede ser atacada. En principio todos los fenómenos socio-culturales que provienen de la masificación del hombre, traen aparejada la violencia y la agresión y por consiguiente, el descenso en los índices culturales del grupo humanos. Esa creciente masificación, obra de los enormes recursos económicos puestos al servicio de las comunicaciones masivas, de la propaganda masiva, sirve, entre otras cosas, a despersonalizar al hombre, provocando su decaimiento cultural" (cit. en Invernizzi y Gociol, 2002: 40).

de alto rango retirados, dirigentes políticos nacionalistas, miembros de la jerarquía de la iglesia católica, profesores, escritores e intelectuales, asociaciones civiles por lo general sin personería jurídica que se expresaban a través de solicitadas. Según Avellaneda (1986), en muchos casos los militares apelaron a este discurso no oficial para legitimar su legislación represiva, la cual era presentada como respuesta imperiosa a los pedidos que hacía.

Sin embargo ese discurso no se tradujo en códigos precisos de censura, con la excepción de los casos de la cinematografía y la radiodifusión. A diferencia de la España de Francisco Franco o de la dictadura brasileña, la dictadura argentina careció de

> una oficina de censura centralizada, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida. Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna, fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de cultura cultural argentino. Su modo operativo se encuadraba así en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminatoria y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles (Avellaneda, 1986: 13-14).

Después del golpe de Estado se multiplicaron los censores e incluso en varias ocasiones se superpusieron las funciones y controles censorios. En todo caso, su práctica se intensificó, tanto cualitativa como cuantitativamente.

El impacto del golpe de Estado sobre la cultura masiva

Una de las primeras medidas después del golpe de Estado fue la obligación a las publicaciones periódicas a presentar su material en el Servicio Gratuito de Lectura Previa y ceñirse a los principios y procedimientos de los documentos de la Secretaría de Prensa y Difusión. Este servicio no funcionó de modo regular y esos documentos no circularon públicamente: la revista *Cuestionario* (nº 36, abril de 1976) de Rodolfo Terragno fue la única que desafió al régimen y difundió uno de ellos, firmado por el capitán de navío Luis Jorge Arigotti. Consistía en dieciséis puntos, divididos en “principios” y “procedimientos”. Los “principios” proclamaban la “restitución” de una serie de valores que hacían a la “integridad” de la sociedad dentro del “contexto de la moral cristiana” como el orden, la laboriosidad, la jerarquía, la responsabilidad, la idoneidad y la honestidad, la defensa de la institución familiar, “respetar estrictamente la dignidad, la intimidad, el honor, la fama y la reputación de las personas” –precisamente, lo que la sátira política no hace, por el contrario, esos son sus blancos de ataque privilegiados–, y “propender a la atenuación y progresiva erradicación de los estímulos fundados en la sexualidad y en la violencia delictiva”. Los procedimientos exigían la eliminación total de términos e imágenes obscenos, procaces, chocantes o descomedidos, apelaciones eróticas o de doble intención; la erradicación

del empleo de recursos efectivistas y truculencia en el uso de la palabra y la imagen, "eliminar toda propagación masiva de la opinión directa de personas no calificadas o sin autoridad específica para expresarse sobre cuestiones de interés público", lo cual incluía reportajes y/o encuestas de interés público.

Con estas nuevas reglas de juego no sólo se eliminaba la autonomía de la cultura y de los medios de comunicación masivos, sino que quedaba demostrado que no había margen alguno para expresiones culturales que contengan algún atisbo de inconformismo. Un rápido panorama de lo que sucedió con los diversos ámbitos de la cultura y de los medios en los primeros años de la dictadura militar nos permitirá tener una imagen más concreta de lo que venimos explicando.

En el caso de la radio, coexistían las emisoras estatales intervenidas por los militares y emisoras privadas controladas, ambas, por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) que elaboraba y difundía "orientaciones", "recomendaciones" y "disposiciones" acerca de temas y de los valores que toda programación debía promover, además de las listas de los artistas y periodistas "no aconsejados". Asimismo, se instalaron en las emisoras "asesores literarios" dedicados a registrar todo lo que se decía y salía al aire (Ulanovsky *et al.*, 2009). Esta censura previa y la imposibilidad de estar "donde se produce el acontecimiento" y de hacer referencia a lo macrosocial generaron un cambio cualitativo en la radio. Según Mangone (1996), los aspectos cotidianos de la vida en la ciudad adquirieron status de noticia, lo que favoreció el ingreso del lenguaje coloquial al medio. La lectura de cables castrenses y gubernamentales se volvió habitual y tuvieron un significativo despliegue los *magazines* radiales que combinaban la presencia de especialistas en economía con la de actrices, actores y astrólogos en función de un acompañamiento al régimen.

La voz disidente en el medio radial fue la de Ariel Delgado, desde Radio Colonia, en la orilla oriental del Río de la Plata. Inmune a la legislación argentina, Delgado informaba las noticias que no podían emitirse en el país. Sin embargo, Delgado debió lidiar con la censura uruguaya y Ricardo García, dueño de la emisora y del diario *Crónica*, fue secuestrado y permaneció diez días detenido. En 1979, cansado de la censura y de sucesivas clausuras, García vendió la radio; y en 1980, luego de informar sobre la entrega del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, Delgado fue amenazado de muerte y se exilió en Nicaragua (Delgado, 2003).

La televisión también estuvo controlada por el COMFER[10] y hubo "asesores literarios" en cada canal. Los militares no restituyeron a sus antiguos dueños los canales porteños que el gobierno peronista había expropiado, salvo Canal 9 (sus dueños no aceptaron la indemnización y la justicia falló a su favor); y los mantuvieron bajo su órbita según el reparto tripartito que las

10. En agosto de 1977, el COMFER publicó las pautas para la clasificación de material televisivo, que era una "ampliación del código que había estipulado para la cinematografía la ley 18019/69" (Avellaneda, 1986: 40). En 1981 se reglamentó la ley nº 22.285 de Radiodifusión que terminó por entronizar el discurso censor.

fuerzas armadas hicieron de las instancias de poder y de la administración pública[11]. Las restricciones de la censura y la grave situación económica producto de los sucesivos traspasos de gerenciamiento hicieron que las programaciones televisivas consistieran en cuotas mínimas de producciones nacionales y un alto número de series "enlatadas" provenientes de los Estados Unidos (Varela, 2005; Itkin, 2006). Para Mangone (1996: 44), *Videoshow*, conducido por Jorge "Cacho" Fontana, fue el símbolo de la política televisiva de la dictadura, que privilegiaba programas "que disimuladamente entretenían o hablaban de 'otra cosa'" –luego se sumó *Mónica presenta*–. Según Mangone, la ideología del "Proceso" tenía más eficacia en esos formatos.

En el cine la estructuración del campo en tres posiciones alternativas había quedado nítidamente establecida. A comienzos de los setenta, podía distinguirse un cine militante y politizado cuyos exponentes más notorios fueron Fernando "Pino" Solanas con el grupo "Cine Liberación", y Raymundo Gleyzer con el grupo "Cine de la Base"; un cine que privilegiaba la innovación estética, con Leopoldo Torre Nilsson y Sergio Renán como directores emblemáticos, y un cine comercial, con los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich, entre varios otros. La persecución que sufrieron directores y actores de uno y otro espacio se generalizó con la Triple A y con la dictadura, se sistematizó y se reorientó principalmente hacia los exponentes del cine militante a la vez que se desalentó el cine de autor. Miguel Paulino Tato fue ratificado en su cargo de interventor del Ente de Calificación Cinematográfica, y a la censura sobre las películas se sumaron el control sobre las solicitudes de fondos de financiamiento estatal (que repercutía directamente en la decisión acerca de quién filmaba y con qué actores, y quién no[12]). Las amenazas y persecuciones terminaron en muchos casos en exilios o en el secuestro y la desaparición de cineastas[13]. Otra consecuencia podía ser la marginación laboral o el acomodamiento a las nuevas circunstancias. Por ejemplo, Torre Nilsson cuando supo del golpe optó por quedarse en Europa más tiempo del previsto y si bien regresó al país en agosto de 1976, ya no volvió a filmar al ver frustrados sus nuevos proyectos. Su última película, *Piedra Libre*, fue

---

11. De este modo, Canal 7 –convertido en ATC a partir de 1978– estuvo controlado por Presidencia de la Nación, Canal 9 por el ejército, Canal 13 por la armada y Canal 11 por la fuerza aérea.
12. El 30 de abril de 1976, el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, el capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston dio a conocer las pautas con las que se regiría el cine argentino a partir de ese momento: "el INC apoyará económicamente todas aquellas películas que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro. [...] se evitarán escenas y diálogos procaces" (cit. en Varela, 2005: 6).
13. Fueron víctimas de la represión ilegal los realizadores Enrique Juárez, Raymundo Gleyzer y Pablo Szir, el guionista y escritor Francisco "Paco" Urondo, los actores Diego Botto y Gregorio Nachman y las actrices Hebe Lorenzo y Silvia Shelby.

prohibida un día antes de su estreno, previsto para abril de 1976. Murió en 1978. En cambio, Sergio Renán pasó de ser un exponente del cine serio y de autor a convertirse en apologista de la dictadura militar con su película *La fiesta de todos* de 1979.

La corriente comercial dominó y casi monopolizó la oferta cinematográfica. Este tuvo dos vertientes: por un lado, el "cine optimista" y los filmes cómicos policiales e incluso parapoliciales de las productoras cinematográficas Chango Film Producciones de Ramón "Palito" Ortega, Cinematográfica Victoria con las películas infantiles de la dupla Mingo (Juan Carlos Altavista) y Aníbal (Juan Carlos Calabró), y Cinematográfica Del Plata, responsable de las películas de aventuras y de "superagentes" cuyos protagonistas eran Tiburón (Ricardo Bauleo), Delfín (Víctor Bo) y Mojarrita (Julio De Grazia); y de las películas sobre "comandos" dirigidas por Emilio Vieyra. Este cine dirigido al público infantil y a las familias fue, paradójicamente, el que puso "al descubierto con más dureza a la Argentina de la dictadura militar" (Varea, 2008: 57), aunque sus principales promotores no lo entendían así y se definían apolíticos como Ortega, quien declaró que sus películas "no tienen ningún mensaje político ni mucho menos, son una cosa totalmente inocente, no hay razón para interpretarlas como una cosa política" (cit. en Varea, 2008: 63).

Por otro lado, estaban las comedias picarescas para adultos producidas por Aries cinematográfica[14] con la célebre dupla Alberto Olmedo y Jorge Porcel bajo la dirección de Enrique Carreras o Hugo Moser, o por Cinematográfica Victoria, las cuales eran dirigidas por Hugo Sofovich y "al no contar con cómicos de peso, las vedettes consagradas como Moria Casán, Susana Giménez y otras en ascenso como Susana Traverso, constituyen el atractivo de venta en estos productos" (Paladino, 1994: 163). También hubo películas dirigidas a promocionar canciones de moda o provenientes de éxitos televisivos dirigidas a un público infantil o adolescente. En este caso, las principales productoras eran Aries, Microfón, Cinematográfica Victoria, y la histórica Argentina Sono Film de Atilio Mentasti, y se pueden nombrar también las películas con el grupo español Los Parchís, las de Fernando Siro y de Adolfo Aristarain.

Además de esta reducción en la oferta temática, durante la dictadura disminuyó la cantidad de películas argentinas estrenadas comerciablemente por año y la cantidad de espectadores en las salas (Getino, 1990), todo lo cual redundó en su crisis y en el cierre de estudios cinematográficos (Martín, 1980 cit. en Varea, 2008).

---

14. A principios de los años setenta, la productora de Héctor Olivera y Fernando Ayala se había caracterizado por producir comedias pícaras para adultos asociadas a la cultura comercial y películas políticamente comprometidas como *La Patagonia Rebelde*, dirigida por el propio Olivera en 1974, a partir de un guión de Osvaldo Bayer. Bajo la dictadura militar, Olivera se dedicó a la producción más que a la dirección y privilegió el cine comercial (musicales y comedias picarescas o familiares).

La prensa gráfica, en su mayoría a cargo de empresas privadas, no tuvo censura previa como el cine, la radio y la televisión, salvo durante los primeros meses después del golpe. Sin embargo, eso no significó mayor libertad de expresión y de acción, sino mayor exposición a las arbitrariedades del poder. Las fuerzas armadas tuvieron reuniones con los directores de los principales diarios y revistas, y los que aceptaron las reglas de juego ajustaron sus contenidos a los principios y procedimientos establecidos.

Satiricón no fue la única publicación en cerrar con la llegada de los militares al poder, el diario *Mayoría* cerró a la semana y las revistas *Crisis* y *Cuestionario* a los pocos meses; por su parte, Rafael Perrota vendió *El Cronista* al grupo Sasetru, que designó como directores a Julián Delgado, Mario Sekiguchi, Alberto Borrini y Raúl Sarmiento de la revista *Mercado*. Este cambio se tradujo en una drástica mutación en su línea editorial. Las expresiones modernas y politizadas de izquierda de la prensa desaparecieron, excepto *La Opinión* que intentó acomodarse a la nueva coyuntura. En los primeros años de la dictadura, el campo de la prensa gráfica diaria y de tirada nacional quedó conformado por el diario *Clarín*, referente de la clase media, los tradicionales *La Nación* y *La Prensa*, los populares *Crónica*, *Diario Popular* y *La Razón*, y *La Opinión*, el diario de la clase media intelectual. A ellos se sumaba *The Buenos Aires Herald*, diario de la comunidad inglesa que tenía una fuerte circulación en los círculos diplomáticos y políticos. Cuando en abril de 1976 la revista *Cuestionario* señaló: “los diarios entraron en cadena. Todos publicaron exactamente los mismos comunicados oficiales, sin el menor agregado, sin la más tenue opinión” se refería a los recaudos y la expectativa puestos en el régimen. Con el correr del tiempo cada uno fue demostrando que no sería mero vocero del poder militar y construyó su propio perfil dentro del nuevo campo de fuerzas.

Las voces disidentes pasaron a la clandestinidad. El ex periodista del diario *Noticias*, Rodolfo Walsh organizó ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) y “Cadena Informativa” procurando resistir el poder y el control que los militares ejercían sobre la información. El primer aniversario de la dictadura militar motivó a Walsh a escribir una lúcida denuncia que se conoce como “Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar”. Al día siguiente, mientras despachaba copias de la carta fue interceptado y asesinado en la calle por un grupo de tareas de la ESMA. En agosto de 1977, Horacio Verbitsky reactivó ANCLA pero sólo pudo mantenerla operativa unos meses (Verbitsky, 1985). En 1977, estas experiencias llegaron a su fin: los diarios y revistas cerraron y hubo periodistas presos, desaparecidos y exiliados. En 1984, la CONADEP registró la desaparición de ochenta y cuatro periodistas, muchos de ellos debido a su militancia política o sindical: más de la mitad de las desapariciones ocurrieron entre 1976 y 1977. Esa cifra representa el 1,6% del total de los desaparecidos relevados por la CONADEP que son 8.961 casos. El informe *Nunca m*ás (CONADEP, 1984: 369) señala además que hubo “más de cien periodistas [que] fueron encarcelados sin proceso

judicial alguno", y otros que "debieron abandonar el territorio nacional, dado el grave peligro que corrían sus mismas vidas".

¿Qué sucedió mientras tanto con la gran prensa? En marzo de 1976, *Clarín* consideró inevitable el golpe de Estado, respaldó la "restauración" del "orden" y al general Jorge R. Videla como la persona indicada para tal empresa debido a su "moderación" (*Clarín*, 24 de marzo de 1981); también mostró su anuencia con la afirmación de refundar la sociedad argentina, aunque por medio de "soluciones desarrollistas" (Borrelli, 2010). El matutino de la familia Noble ejerció un pretendido rol de "juez crítico" a partir del momento en que el ministro de Economía José A. Martínez de Hoz "no dejó dudas sobre su política en perjuicio de la pequeña y mediana industria y la entrada en un modelo de 'valorización financiera'" (Borrelli, 2010: 4). A pesar de esas críticas (y, antes bien, gracias al desarrollismo que profesaba en 1977) se asoció al Estado junto con los diarios *La Nación* y *La Razón*, para producir de forma monopólica papel de diario en Papel Prensa S.A.[15] Entre 1976 y 1978, *Clarín* se caracterizó por "el vaciamiento de vida de las secciones duras del diario" (Blaustein, 1998: 33); en cambio tuvieron más sustancia y dinamismo las secciones Deportes, Espectáculos y su famoso suplemento *Cultura y Nación*. Hasta 1982, *Clarín* fue un diario serio, formal y aburrido, mientras que resultaban verdaderos oasis de distensión la página de humor al final del diario y, en el cuerpo, las caricaturas de Sábat y los *cartoons* de Landrú[16]. Estos últimos ilustraban las secciones Política, Economía e Internacionales, y se alternaban con fotografías, las cuales entre 1976 y 1980 fueron, en general, retratos solemnes de las autoridades militares. Aún más solemnes que *Clarín* eran *La Nación* y *La Prensa*, que no incluían fotografías ni caricaturas, tampoco *cartoons*. Fundados en el siglo XIX, eran los diarios conservadores y tradicionales, dirigidos a las clases dominantes. *La Nación* es un diario orgánico, y a diferencia de *Clarín*, estuvo a favor del proyecto económico de la dictadura militar, y esta afinidad con los principios liberales en materia económica no fue un impedimento para asociarse con el Estado en Papel Prensa S.A. Esta traición a dichos principios le costó el enfrentamiento con el sector empresario que formaba parte de su masa de lectores y con integrantes del equipo de economía de Martínez de Hoz (Blaustein, 1998; Sidicaro, 1993). El diario de los Mitre se caracterizó por su "voluntad de moderar los sesgos más medievales y fanáticos del régimen y de ampliar los márgenes de expresión por lo menos en los medios que la dictadura dejó en pie, a menudo amparándose en la hipotética figura reposada de Videla o en los supuestos principios doctrinarios del Proceso" (Blaustein, 1998: 36). El diario se sintió cómodo con el régimen que había puesto fin al gobierno peronista y esa "voluntad de moderar" se observó especialmente en el tratamiento de las víctimas de la represión que prove-

15. La alianza entre *Clarín* y el desarrollismo se disolvió en 1981, al respecto y sobre la compra de Papel Prensa, véase Borrelli (2010, 2011) y Sivak (2013).
16. Sobre la página de humor y los *cartoons* de Landrú en *Clarín* véase Levín (2013), y sobre las caricaturas de Sábat, véase Burkart (2014).

nían de su entorno social o ideológico, y frente a la violencia cuya autoría no correspondía a la guerrilla (Sidicado, 1993). *La Nación* publicó solicitadas de las cámaras empresarias que apoyaban a la "lucha antisubversiva" y en cambio, concedió muy limitado espacio a la información sobre el reclamo y el accionar de las organizaciones de defensa de los derechos humanos. A fines de 1977, expuso su preocupación ante la percepción de que los militares carecían de un plan político y no se mostraban dispuestos a avanzar concretamente hacia el retorno de las instituciones democráticas (Sidicaro, 1993; Díaz, 2007). En este sentido, en el segundo aniversario del golpe, el diario les advirtió a las fuerzas armadas que el tema de la "lucha antisubversiva" se agotaba como medio de justificar su presente.

El diario de la familia Gainza Paz ofreció un cuadro más paradójico que *La Nación*. Apoyó el proyecto económico de Martínez de Hoz, pero en 1979 reclamó al gobierno el fin de las relaciones comerciales con la Unión Soviética. Coherente con su prédica, *La Prensa* rechazó la invitación de Videla a asociarse en Papel Prensa. En sus páginas, los lectores encontraban columnas editoriales firmadas por el general Ramón Camps –a cargo de la Policía Bonaerense y responsable del secuestro, entre otros, de Jacobo Timerman, director de *La Opinión*–; junto a los artículos en los cuales el periodista Manfred Schönfeld criticaba la política de desaparición de personas. En 1977, *La Prensa* se convirtió en el primer diario nacional en cubrir la ronda que las madres de los desaparecidos hacían los jueves en Plaza de Mayo y en publicar en sus páginas las solicitadas por la verdad sobre su paradero. *La Opinión* también apoyó el golpe de Estado y "hablaba de los valores constitucionales como si siguieran vigentes y declaraba su orgullo ante un gobierno militar que no podía compararse para nada, sostenía, con el autoritarismo y la brutalidad de Pinochet, ni con ninguna otra dictadura de la región" (Mochkofsky, 2004: 236). Según Graciela Mochkofsky, biógrafa de Jacobo Timerman, este interpretó la nueva dictadura en la misma clave que las anteriores y las primeras pruebas ciertas de la desaparición de personas como resultado de la lucha en el interior de las fuerzas armadas entre "duros" –que secuestraban y torturaban– y "blandos" –que reprobaban tales metodologías y buscaban alcanzar un equilibrio para mantenerse en el poder–. En esta clave Timerman interpretó la desaparición de un redactor de origen uruguayo, Zelmar Michelini (fundador del Frente Amplio en 1971), y reclamó su aparición con una campaña pública. El diario ya había publicado noticias de varios hábeas corpus que reclamaban por el destino de personas desaparecidas pero a pesar del malestar que esto generaba entre los militares, Timerman confiaba en la palabra de los "moderados" e incluso intentó influir sobre ellos (Mochkofsky, 2004). Sin embargo, nada de eso dio resultado. Entre la noche del 14 y la madrugada del 15 de abril de 1977, una patota secuestró primero a Enrique Jara, director editorial de *La Opinión*, y luego a Timerman: un comando ingresó al domicilio de este último y se lo llevó. Permaneció desaparecido, luego preso y fue liberado

en 1979[17]. Al día siguiente del secuestro de Jara y Timerman, Enrique Raab, redactor de *La Opinión* también fue desaparecido; nunca más se supo de él. Después del secuestro de Timerman, el diario fue intervenido por los militares. Varios periodistas decidieron renunciar ante el cambio de directores[18], mientras que otros optaron preservar su fuente de trabajo. Los encargados de la intervención intentaron convertirlo en un diario oficialista, pero fracasaron debido a "las vacilaciones y los encontronazos en el seno del propio régimen" explica Luis Gregorich (1988: 113), director del suplemento cultural de *La Opinión* entre 1975 y 1979. Ante dicha imposibilidad, prefirieron "dar la sensación de que las cosas no habían cambiado demasiado, que mantenían la continuidad del diario. Era un doble juego y los que hacíamos el diario lo aceptábamos jugándoles igual" (Gregorich cit. en Carnevale, 1999: 204). Los interventores tuvieron un cuidado excesivo con las secciones "Política nacional" y "Economía" y fueron más permisivos en "Internacionales" y "Cultura". Sin embargo, los lectores que seguían los innovadores proyectos de Timerman no podían pasar por alto los cambios y hacia 1978, *La Opinión* había perdido al 90% de ellos. En marzo de 1979, cerró (Blaustein, 1998: 41). La clase media culta, intelectual y progresista que en 1976 se había quedado sin *Satiricón*, en 1977 se quedó sin su diario. El declive de *La Opinión* dejó un vacío en el campo de la prensa diaria que se sumaba al dejado por la prensa politizada.

Por su parte, *The Buenos Aires Herald* –diario escrito exclusivamente en inglés salvo los editoriales que se publican en inglés y en español–, expresó siempre una postura a favor de la política económica de Martínez de Hoz y criticó los aspectos sensibles de las políticas del "Proceso". El *Herald* denunció las violaciones de los derechos humanos como ningún otro diario en el país y exigió poner fin al accionar represivo de la dictadura militar. Esto generó el exilio de su periodista Andrew Graham Yooll en 1976 y el secuestro en 1977 y posterior exilio de su director, Robert Cox.

En cuanto a los diarios populares, *La Razón* se destacó por cubrir con lealtad y desmesura los operativos enmarcados en la "lucha antisubversiva", informando en su portada la cantidad de presuntos terroristas que eran abatidos tal como lo hacían los comunicados oficiales. El histórico vespertino dirigido por Félix Laíño jugó de oficialista con convicción, fue amplificador de la posición del sector de inteligencia del ejército y, como se dijo, el tercer socio del Estado en Papel Prensa. En cuanto a *Crónica*, los militares permitieron su reapertura. El diario de Héctor Ricardo García[19], clausurado por Isabel Perón, no había integrado Papel Prensa S.A. Denunció reiterada y enfáticamente el carácter monopólico de la empresa junto al diario platense *El Día* y a *Ámbito Financiero*. En mayo de 1978,

17. Escapa a este libro dar cuenta del derrotero de *La Opinión* y de su director, para ello consultar el bien documentado libro de Graciela Mochkofsky (2004).
18. Entre ellos, Ernesto Schoó y Ramiro Casasbellas, su codirector.
19. García había sido dueño de Canal 11 y por ese entonces, además editaba publicaciones periódicas y, como se dijo, era el dueño de radio Colonia.

fue apercibido junto *La Opinión* por informar sobre la interna dentro de la junta militar (Mochkofsky, 2004) pero la sanción no impidió que al mes siguiente, durante el Campeonato Mundial de Fútbol, expresara un exultante entusiasmo y se sumara a la fiesta chauvinista.

Un dato interesante sobre el posicionamiento de los diarios de circulación nacional con respecto a la dictadura es que ninguno de ellos fue coherente al punto de oponerse a todos los proyectos fundacionales de la dictadura militar. Medios como *The Buenos Aires Herald* y *La Prensa*, que denunciaban la violencia ilegal del Estado, acompañaban y pedían una profundización en la política económica; diarios que criticaban esta última se mostraban afines o expresaban un ambiguo cuestionamiento a la "lucha antisubversiva" y a las bases doctrinarias del régimen. Sin embargo, sí hubo distintos niveles de compromiso de los diarios y las empresas periodísticas con la dictadura militar; los cuales hay que comprender también a la luz de las pujas propias del campo periodístico y mediático en que cada medio procuró ocupar una posición dominante.

En cuanto a las revistas, estas también registraron el proceso de reducción y concentración que afectó a la cultura masiva en general. Hacia 1978, el mercado de las publicaciones de interés general era objeto de disputa entre *Gente* (Atlántida), *Siete Días* (Abril-CREA), *Radiolandia* (Julio Korn-CREA), *Noticias de la Semana* (Perfil), *Esquiú Color*, *Tal cual* y *Flash* (García); y revistas de análisis político como *Somos* (Atlántida) y *Panorama* (Abril-CREA). Con menos gravitación en el mercado pero con un significativo peso político estaban *Extra* y *Creer*, ambas dirigidas por Bernardo Neustadt; *Carta Política* dirigida por Mariano Grondona; *Confirmado* a cargo de Horacio Agulla; *Primera Plana* de Alberto Gabrielli, y *Mercado* dirigida por quienes se habían hecho cargo de *El Cronista*. En términos editoriales, la empresa editorial más importante era Editorial Atlántida, seguida por Celulosa Rizzoli Empresas Asociadas (CREA) que era resultado de la fusión de las editoriales Abril y Julio Korn, y con menor presencia figuraba Editorial Perfil, de los Fontevecchia.

Creada en 1918 por Constancio Vigil, Editorial Atlántida tenía a mediados de los años setenta una amplia gama de publicaciones: las más destacadas eran el semanario *Gente y la actualidad*, la deportiva *El Gráfico*, la infantil *Billiken*, la dirigida al público femenino *Para ti* y la de actualidad política *Somos*. Todas estas publicaciones tenían una larga trayectoria antes del golpe de Estado, a excepción de *Somos*, que apareció en septiembre de 1976 con el objetivo de ser una tribuna ideológica de la dictadura. Si *Gente* era más frívola y sensacionalista en su enfoque, *Somos* privilegiaba el análisis. Todas estas publicaciones difundieron de modo sistemático y simultáneo un discurso homogéneo que se mostró a favor del plan económico de Martínez de Hoz y constituyó el sustento ideológico del terrorismo de Estado. Este bloque justificó la represión, criminalizó a las víctimas, exaltó los crímenes de las fuerzas armadas y a las autoridades del "Proceso", y exacerbó "la amenaza que representaban las organizaciones armadas, remarcando sus intenciones

de cambiar el modo de vida burgués y católico de la población" (Dosa *et al.*, 2003: 38). *Gente*, *Somos* y *Para Ti* fueron parte de lo que Federico Lorenz (2005: 65) denominó "vulgata procesista", "un relato que justifica la represión ilegal contraponiéndole la violencia de las organizaciones armadas". Ese mismo discurso tuvo la finalidad de desprestigiar las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos, en especial, durante los años 1978 y 1979 cuando activamente se propuso contrarrestar la llamada "campaña anti-argentina"[20]. Las publicaciones de Editorial Atlántida fueron centrales en la construcción mediática de la hegemonía del "Proceso", no sólo porque expresaron su apoyo explícito y activo a las fuerzas armadas en cuanto a la "lucha antisubversiva" sino que procuraron transformar en interés general, cotidiano y compartido los valores, la acción de propaganda y el modo de ver y entender la realidad sostenidos por aquellas.

Gente fue la revista de mayor tirada durante la dictadura militar. Si bien desde 1976 sus ventas habían comenzado a ascender después de la fuerte caída que tuvieron a partir de 1974, en 1978 alcanzaron su techo con 15.789.924 ejemplares vendidos. A partir de entonces la curva en sus ventas comenzó a descender gradualmente: las de 1983 fueron poco más de la mitad de aquellas en 1978[21]. Entre 1976 y 1979, *Gente* alternó en sus páginas notas frívolas y amenas con otras serias, solemnes y patrioteras en las cuales adoptó un tono "moralista y amenazante. Asumía un rol pedagógico y concientizador" (Dosa *et. al.*, 2003: 38). Dirigida a un público amplio, especialmente los que adoptaron los valores de clase media y media-alta, la revista procuró adoctrinarlo e impedir que olvidase el "caos" y "desgobierno" del gobierno peronista gracias al libro *25 de mayo de 1973- 24 de marzo de 1976. Fotos-Hechos: Testimonios de 1035 dramáticos días* que tuvo seis ediciones entre 1976 y 1979.

Para alcanzar sus objetivos propagandísticos, las publicaciones de Editorial Atlántida tergiversaron y manipularon información acerca del terrorismo de Estado. *Somos* publicó la nota "Como viven los desertores de la subversión" (*Somos* 16 de diciembre de 1977: 11), ilustrada con fotografías de un supuesto "centro de rehabilitación para extremistas que se presentan espontáneamente", según indicaba un epígrafe, y con supuestas declaraciones textuales de personas que permanecían allí (por supuesto, detenidas ilegalmente y luego desaparecidas). El 30 de diciembre de 1977, publicó "Los hijos del terror" sobre un operativo llevado a cabo en Uruguay en el marco del Plan Cóndor en el cual fueron asesinados dos militantes de Montoneros, Juan Alejandro Barry y Susana Beatriz Mata. Sin embargo, el eje de la nota era el "abandono" de una niña "debido a que la madre –una delincuente subversiva– se suicidó en su presencia, ingiriendo una cápsula de cianuro, al ser sorprendida por las fuerzas de seguridad". El mismo caso

20. Los militares denominaron "campaña antiargentina" a la operación de prensa organizada desde el exterior que procuró boicotear el Campeonato Mundial y denunciar los crímenes de la dictadura.

21. Véanse en este libro, los gráficos 1 (en el capítulo 1) y 2 (en el capítulo 3).

fue tratado por *Gente* en "Esto también es terrorismo. Alejandra está sola", donde acusaba a los padres de la niña de "asesinos que dejaron de ser padres para fabricar huérfanos" (*Gente* 5 de enero de 1978) y por *Para Ti* en "A ellos no les importaba Alejandra" (16 de enero de 1978)[22]. Otro caso similar fue el presentado por *Somos* como "Los herederos del odio" (24 de marzo de 1978: 12) que se refería al "abandono" de tres niños, hijos de "una notoria subversiva", María Luisa Cerviño, privada ilegalmente de su libertad el 7 de abril de 1977 y vista por última vez en el campo de concentración y tortura El Vesubio, según consta en el legajo nº 1791 de la CONADEP.

Distinto fue el caso de Editorial Abril. Su dueño, el ítalo-argentino César Civita, sufrió persecuciones, amenazas y atentados bajo el gobierno peronista y la dictadura militar que lo obligaron a irse del país y, en 1977, a vender la empresa. La editorial fue adquirida por la editorial italiana Rizzoli, vinculada a la masonería, en sociedad con Celulosa Argentina, empresa cercana al gobierno de facto y propietaria de la editorial Julio Korn; dando lugar a CREA. Según Scarzanella (2009: 89), tanto Isabel Perón como Videla consideraban a Abril "demasiado poderosa en el campo de la información y demasiado hospitalaria hacia la oposición 'subversiva'". Las publicaciones más destacadas de la editorial de Civita eran la revista de interés general *Siete Días Ilustrados*, la femenina *Claudia* y en abril de 1976 había relanzado el semanario político *Panorama* que, según su director Jorge Lozano, no quería ser "ni reaccionaria ni revolucionaria" (cit. en Ulanovsky, 1998: 256). A diferencia del conservadurismo de las publicaciones de Editorial Atlántida, desde los años sesenta las revistas de Abril se caracterizaban por ser más audaces e innovadoras en material cultural y costumbrista. Sin embargo, no se las puede considerar publicaciones opositoras al régimen; y menos aun resistentes a este. El cambio de dueños implicó una mayor alineación de todas sus revistas con la dictadura y sus valores, en agradecimiento a las ventajosas concesiones obtenidas en su adquisición. Además de las revistas de Abril, el flamante grupo CREA editaba *Radiolandia*, *Antena*, *TV Guía*, *Goles*, *Vosotras*, *Labores*, *Anteojito* y *Chavela*.

La editorial de los Fontevecchia, Perfil, fue creciendo progresivamente. La editora de *Weekend*, revista dedicada al deporte y la recreación al aire libre, lanzó *Noticias de la Semana* a fines de 1976 para competir con *Gente*, *Siete Días* y *Radiolandia*. En el marco de esa competencia, *La Semana*, como quedó abreviado su nombre, fue la primera en publicar (en marzo de 1978) un reportaje a un dirigente de un partido político, cuando aún sus actividades públicas estaban prohibidas: el entrevistado fue el líder histórico del radicalismo Ricardo Balbín. Pero estos desafíos le costaron a Fontevec-

---

22. En septiembre de 2010, Alejandrina Barry (junto con Thelma Dorothy Jara de Cabezas) querelló a Editorial Atlántida ante el Juzgado Federal Nº 12 a cargo de Sergio Torres por haber concertado acciones de propaganda mediante sus publicaciones con el grupo de tareas 3.3.2 de la ESMA para "usar su imagen y fraguar su historia cuando tenía 3 años de edad" (*Tiempo Argentino*, 25 de septiembre de 2010).

chia ser secuestrado por una semana en enero de 1979. El motivo, según Ulanovsky (1997), fue la publicación de notas a tres artistas prohibidos: Mercedes Sosa, Leonardo Favio y Víctor Heredia.

Además de estas revistas, hubo otras que ocuparon posiciones marginales debido a su género o temática. Vale la pena mencionar a dos grupos, que exponen dos formas opuestas de posicionarse frente al "Proceso". Por un lado, la prensa católica y por otro, la prensa dedicada a la música rock. La prensa católica y nacionalista llama la atención no por sus ventas, sino por la presión política que ejercía en tanto expresión de grupos de intereses particulares como eran los sectores conservadores católicos y nacionalistas. Sus exponentes más destacados fueron las revistas *Cabildo*, *Criterio* y el semanario *Esquiú Color*. Estas publicaciones de la derecha ideológica perduraron más allá del progresivo desmantelamiento que se hizo a partir de 1974 de su polo opositor, la prensa militante de izquierda (peronista o no). Con sus peculiaridades, estas publicaciones apoyaron activamente el terrorismo de Estado perpetrado por las fuerzas armadas y constantemente llamaron a la construcción de un orden católico, nacionalista, autoritario, antipopular y conservador. También boicotearon y procuraron impedir cualquier intento tendiente a flexibilizar la censura y las prohibiciones que recaían sobre la producción cultural y mediática[23]. *Esquiú Color* cerró a principios de 1984; en cambio, *Cabildo* siguió editándose en democracia.

Otro fue el caso de las revistas dedicadas a la música progresiva o rock, dirigidas a un público principalmente juvenil. Se destacaban *Pelo*, que desde 1970 dirigía Osvaldo Daniel Ripoll, y desde agosto de 1976, *Expreso Imaginario*, producto de la sociedad entre Pipo Lernoud, Jorge Pistocchi y Alberto Ohanian, ex responsables de *Mordisco*. En 1977, Cascioli probó suerte en este rubro con *Rock Superstar* pero los resultados no fueron buenos en cuanto a ventas; y en 1979 volvió a lanzarla pero tampoco tuvo éxito, como se verá en el capítulo 5. Estas publicaciones se caracterizaban por ser independientes, por carecer de grandes anunciantes y de una institución o empresa editorial significativa que las financiase. Su relación con el mercado estaba en sintonía con el vínculo que en ese entonces tenían los músicos de rock con aquel.

Expreso Imaginario fue la revista que mejor expresó al movimiento de rock durante la dictadura militar. Su propuesta era "llegar a los espacios no anquilosados de la mente, que todavía conserven a través de la música, la poesía, y el amor, la frescura suficiente para contener sentimientos de vida" (*EI* nº 1, agosto de 1976). *Expreso Imaginario* mantuvo comunicados entre sí a los jóvenes que buscaban alternativas a las restricciones en la sociabilidad, a la represión y a las sospechas que desde el "Proceso" caían sobre ellos. El correo de lectores fue un espacio privilegiado para este fenómeno comunicativo, al fomentar el intercambio: lectores-revista, revista-lectores

---

23. Como se verá en los próximos capítulos, estas revistas denunciaron públicamente en varias ocasiones a *HUM®* como una amenaza a la cultura nacional, dados los valores que difundía.

y lectores entre sí. Como señala Vila (1985: 89), la revista "rompe [...] con el monopolio del discurso que intenta instaurar el régimen, inaugurando una corriente de comunicación que afianza a un actor colectivo, en un período caracterizado por los reiterados intentos en pos de su desintegración".

En este espacio mediático y cultural se desarrolló la prensa humorística que sobrevivió al golpe de Estado. Como se vio en el capítulo 2 de este libro, *Hortensia* en Córdoba, y *El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta* en Buenos Aires, fueron sus más destacados exponentes.

La fiesta mundialista como grieta de la dictadura

La celebración, en junio de 1978, del Campeonato Mundial de Fútbol estrechó al máximo la relación entre deporte y política, y puso en funcionamiento un gigantesco aparato publicitario pero también se constituyó en una primera distensión del régimen. La conjunción de otros factores internos y externos contribuyó con ello. El viraje en la política exterior del gobierno demócrata de James Carter en los Estados Unidos hacia una novedosa asociación entre democracia política y vigencia de los derechos humanos se tradujo en una mayor presión hacia la dictadura militar argentina[24], que derivó en el anuncio oficial del fin triunfal de la "guerra antisubversiva" y del inicio de la etapa propiamente fundacional del "Proceso"[25]. En este marco, el gobierno militar permitió que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) visitara el país al año siguiente.

Después de diezmar a las organizaciones guerrilleras, a los sindicatos y a los partidos políticos, entre otros, a mediados de 1978 la dictadura militar comenzó un lento proceso de desactivación del aparato de represión ilegal. Sin embargo, dado el rechazo y los obstáculos que interpusieron sectores de las fuerzas armadas que no estaban dispuestos a ceder el poder que les confería "estar en operaciones", el aparato represivo fue tan sólo reducido, con lo cual las desapariciones, aunque disminuyeron, no se interrumpie-

---

24. Más allá de los posteriores retrocesos bajo los gobiernos republicanos, la postura de la administración demócrata (1977-1981) generó un importante punto de inflexión: la democracia dejaba de ser un instrumento y aparecía en el horizonte inmediato como la única salida política a las dictaduras (Ansaldi, 2006).

25. El brigadier Orlando Ramón Agosti, miembro de la junta militar, sostuvo en la cena de camaradería de las fuerzas armadas que "así como marzo de 1976 constituyó un punto de inflexión histórica que termina con una etapa política, en la cual se asume con plenitud el combate contra el terrorismo subversivo, julio de 1978 constituye un nuevo punto de inflexión en el que, terminado el combate armado, debemos enfatizar la construcción de los fundamentos de la nueva sociedad argentina" (*La Nación*, 8 de julio de 1978 cit. en Novaro y Palermo, 2003: 169). Un mes después, con motivo de su alejamiento del cargo de comandante en jefe del Ejército, Videla decía: "Esta unidad y aquella estabilidad nos permite afirmar hoy, categóricamente, que la Argentina está de pie. De pie porque los argentinos hemos derrotado al terrorismo subversivo" (mensaje pronunciado el 1 de agosto de 1978 cit. en García, 1991: 49).

ron hasta 1983 (Novaro y Palermo, 2003). Asimismo, a mediados de 1978, se produjeron cambios en el gobierno militar. Videla fue designado para su segundo mandato y cedió la jefatura de las fuerzas armadas al general Roberto Viola, quien automáticamente pasó a integrar la junta militar. Por su parte, el almirante Massera, que había cobrado notoriedad pública al asumir posturas críticas a la política económica, dejó la comandancia de la Armada y su puesto en la junta militar.

El Mundial significaba que todas las miradas del planeta se posarían sobre el país; y los militares no perdieron oportunidad para hacer de la imagen de la Argentina una cuestión de Estado. El evento deportivo fue asumido por las fuerzas armadas como una oportunidad para pulir su imagen y demostrar que las denuncias de violación de los derechos humanos no eran más que una "campaña antiargentina" sin fundamento, organizada desde el exterior para desprestigiar al país; y en el plano interno, sondear la legitimidad y ver qué sucedía con la apertura de espacios de expresión y participación ciudadana (Novaro y Palermo, 2003). Así, el país debía mostrarse en orden, en paz, alegre y con márgenes de libertad, y para eso, el régimen desplegó una fuerte campaña de propaganda que, además de apelar al nacionalismo futbolístico y a un discurso que reivindicaba lo festivo, la unión nacional y la paz alcanzada, desprestigiaba la campaña de "boicot".

El campo cultural y mediático quedó dominado por la exacerbación del discurso nacionalista y triunfalista[26], y, más ampliamente, en la sociedad argentina primó el "jugar de argentinos", tal como oficialmente se le demandó[27] (Gilbert y Vitagliano, 1998). No hubo actitudes significativas de rebeldía[28], salvo la decisión de las madres de desaparecidos que continuaron con sus rondas en Plaza de Mayo pese a las recriminaciones que les hacían los transeúntes (Bousquet, 1984).

---

26. Se sumaron a ella la televisión, la radio, el cine –con el filme de Sergio Renán *La fiesta de todos* (1979)–, los grandes medios gráficos donde sobresalió la actitud militante de las publicaciones de Editorial Atlántida, y destacados intelectuales y figuras de la cultura como Alfredo Alcón, Félix Luna y Ernesto Sabato, quien había opinado: "Boicotear el Mundial no sólo hubiera sido boicotear el gobierno, sino también al pueblo de la Argentina, que de veras no se lo merece" (*Clarín*, 25 de junio de 1978).
27. "Durante el mundial jugaremos de argentinos" decía uno de los slogans del E.A.M., el organismo oficial encargado de organizar el campeonato, y las publicidades de muchas empresas argentinas y extranjeras así lo exaltaron. Gilbert y Vitagliano (1998: 33-34) señalan que "jugar de argentino" implicaba un gesto arrogante de quien se pretendía capaz de conseguirlo todo: "jugar" era demostrar y defender "los valores argentinos".
28. El gesto rebelde tal vez más recordado lo realizó la hinchada argentina cuando, siguiendo la costumbre del fútbol argentino, arrojó hacia la cancha de juego papelitos para recibir a la Selección nacional, a pesar de que el famoso relator José María Muñoz, como portavoz de las consignas oficiales, había intentado disuadir a la hinchada como parte de la incitación a hacer gala de buenas costumbres ante los visitantes. A favor de la tradición futbolística estuvo el humorista de la contratapa de *Clarín*, Caloi, quien con de su célebre personaje Clemente alentaba "¡tiren papelitos!" (Gilbert y Vitagliano, 1998; Levín, 2013).

El clima mundialista dejó en evidencia los márgenes de libertad que el régimen estaba dispuesto a tolerar a partir de ciertos reacomodamientos en la cultura dominante. Surgió un nuevo diario, *Convicción*, vinculado al proyecto político de Massera y Hugo Ezequiel Lezama. El célebre censor Miguel Paulino Tato debió dejar el cargo que ocupaba en el Ente de Calificación Cinematográfica desde 1974; y después de haber sido sacado del aire en 1974, el actor cómico Tato Bores volvió a la televisión: a Canal 13, el canal controlado por la Armada. Mientras el humor político volvía a la televisión, *Clarín* publicaba las primeras caricaturas de Videla desde la instauración de la dictadura[29].

Buena parte de la ciudadanía percibió que con todos estos cambios el Mundial marcaba el cierre de una etapa y el comienzo de otra. Y esa percepción fue reforzada por la prensa dominante: el 30 de junio de 1978, *Siete Días Ilustrados* publicaba una nota en la que el periodista Pepe Peña, ex colaborador de la última etapa de *Satiricón*, sintetizaba el nuevo sentimiento proponiendo "Comencemos a pensar para después [del Mundial]", y en ese mismo día, *Somos* titulaba su portada "Un país que cambió". Por su parte, el diario *Crónica* anunciaba "Hoy comienza en el país la era 'Después del Mundial'" (cit. en Blaustein y Zubieta, 1998: 32). En definitiva, la obtención de la Copa del Mundo era presentada como mucho más que una mera hazaña deportiva; esa era la gesta que permitía inaugurar un nuevo país.

Esta inflexión generada por el evento deportivo podía significar una diferencia con respecto al primer trimestre del año cuando fueron sancionados los diarios *La Razón*, *La Opinión* y *Crónica*, se clausuró la revista *MAD* y su director, Osvaldo Ripoll, debió exiliarse tras haber sido secuestrado y torturado[30]. Pero la distensión y la "fiesta" estuvieron lejos de ser el fin de la censura y de la persecución de agentes del campo cultural. Los secuestros y asesinatos de periodistas continuaron pese al torneo de fútbol, y eso quedó demostrado tanto con el secuestro y desaparición de Julián Delgado, director de *El Cronista Comercial*, en junio de 1978 como con el asesinato de Horacio Agulla, director de la revista *Confirmado*, dos meses más tarde. Como señala Blaustein (1998: 32), "con el Mundial, y aunque con una lentitud atroz, comienza oficialmente el deshielo"; pero este estuvo marcado por una fuerte incertidumbre. Esa incertidumbre prevaleció entre quienes creían que, si realmente había un cambio, este podía abrir un cauce auspicioso para hacer

29. Realizada por Hermenegildo Sábat, la primera de ellas se publicó el 30 de julio de 1978, un análisis al respecto consta en Burkart (2014).

30. *MAD*, la franquicia argentina de la revista estadounidense creada por William Gaines en 1952, fue lanzada en julio de 1977 bajo la dirección de Ripoll, director de la revista juvenil *Pelo*. La mayor parte de su material había sido publicado originariamente en los Estados Unidos, aunque contó con colaboraciones de dibujantes argentinos reconocidos, que luego participarían en *HUM®*, como Andrés Cascioli, Alfredo Grondona White y Ceo. El desencadenante del cierre de la revista y el secuestro de Ripoll fue la publicación de una historieta cómica, *Alter ego*, que se burlaba de la Iglesia católica y de los curas (*H* nº 116, noviembre de 1983: 7; Ulanovsky, 1997: 270-271; Pujol, 2007: 60).

oír voces menos conformes ante aspectos de la realidad nacional irresueltos o ante las soluciones adoptadas.

Pese a la incertidumbre y el miedo aún vigentes, y de modo muy incipiente, comenzaron a articularse nuevos horizontes de sentido; a homogeneizarse sentimientos, ideas e imaginarios sociales de sujetos dispersos y replegados en el espacio social y cultural, producto del accionar destructivo y autoritario de la dictadura militar. Grupos de amigos y conocidos que compartían prácticas e intereses dieron forma a objetos culturales que irrumpieron en los márgenes del campo cultural y mediático. Esas acciones embrionariamente colectivas se desplegaron "dentro de los límites estrechos que suponía no desafiar abiertamente al régimen" (Novaro y Palermo, 2003: 151). Lejos del triunfalismo, esas acciones expresaban una tímida y cautelosa pérdida de la adhesión o, en términos de Michel de Certeau (2004), de "migración del sentido" con respecto a los valores y prácticas revolucionarias o bien a los pregonados por el "Proceso".

En el campo intelectual aparecieron revistas como *Punto de Vista* y *Medios & Comunicación* que continuaban experiencias como las de *Los Libros* o *Literal*, y en el campo de los medios masivos, la revista *HUM®*. En el mundo del cine, la película *La parte del león* de Adolfo Aristarain representa la gestación de un cine "serio" y comprometido en contraposición a aquel de entretenimiento y evasión dominante; y en la música, para mencionar otro ejemplo, un joven León Gieco lanzaba su disco *IV LP*, que incluía "Sólo le pido a Dios", una canción que llamaba a no ser indiferente ante el dolor, las injusticias, la guerra (en alusión al conflicto que el régimen argentino tenía con el chileno en aquel momento), el engaño o las alternativas del futuro[31].

31. A pesar de que esta canción se convirtió en emblema de la oposición a la dictadura militar, en 1982 las fuerzas armadas se la apropiaron, utilizándola para movilizar a la ciudadanía a favor de la Guerra de Malvinas.

CAPÍTULO 3

HUM®: el surgimiento de un espacio crítico (1978-1981)

No se pudo reflotar nada. Ni Satiricón ni sus secuelas, ni la lavadísima Tía Vicenta de un Landrú blandito. Tampoco se pudo inventar un humor oficial [...]. Sólo floreció, entre los adoquines del quiosco, la progresiva plantita de un mensuario que fue quincenario luego, que creció lento desde el 78, se ramificó en otras publicaciones y necesitó avisar desde el título, como pidiendo permiso: esto es HUM®.
Juan Sasturain, El Testigo nº 4, enero de 1984

El humor es tal vez el único canal de expresión seria –y no hay incoherencia en esto– que encuentra cierta gente, entre quienes nos contamos.
HUM® nº 46, noviembre de 1980

Para terminar: en HUM®, ni oficialistas,
ni anti-oficialistas: humoristas
HUM® nº 54, marzo de 1981

En plena "fiesta" mundialista surgió la revista *HUM®*. Andrés Cascioli aprovechó la pequeña grieta que apareció en la coraza política y cultural impuesta por la dictadura militar para lanzar la flamante publicación. Es mi objetivo analizar su propuesta editorial, la recepción que tuvo del público y explicar cómo y por qué *HUM®* logró sobrevivir pese a la censura aún vigente y al poder arbitrario del régimen. Las preguntas por el *cómo* y *porqué* deben combinarse con las preguntas por el *cuándo* y por el *dónde*. En este sentido, la metáfora vegetal y espacial propuesta por Sasturain incluida en el primer epígrafe enfatiza la temporalidad (la lentitud de su consolidación) y espacialidad (los intersticios) peculiares de la experiencia periodística y editorial de *HUM®*.

Eliseo Verón (1985) entiende que el éxito de una publicación puede medirse según la capacidad de sus editores para proponer un pacto de lectura y modificarlo de modo coherente, conforme se desarrollen los sentimientos, motivaciones e intereses que movilizan a sus lectores. Desde esa perspectiva, nos proponemos analizar las imágenes de lector y de enunciador desplegadas por *HUM®* y las modificaciones que sufrieron en su etapa inicial, la cual se extiende desde su aparición en junio de 1978 hasta marzo de 1981. En estos años, los editores de la revista demostraron agudeza para percibir las grietas en el régimen y, por otro lado, el talante de un sector de la sociedad

argentina, en especial, de su clase media; y la disposición a actuar en consecuencia. Sin un plan preestablecido, sino antes bien apelando a la prueba de ensayo y error, la revista comenzó a desbordar el género humor gráfico y esbozó un perfil satírico a la vez que serio y político, que se afianzará durante los siguientes años. Fue una transformación gradual y constante, lo cual complejiza pero no imposibilita la elaboración de una periodización interna de la revista.

Esta deriva decantó en diciembre de 1979, cuando *HUM*® por primera vez publicó en tapa una caricatura de Videla e inauguró su sección editorial. Ese número condensó las transformaciones previas, en especial, las efectuadas desde abril de ese año cuando quien había sido su periodista estrella, Alicia Gallotti, dejó la editorial. Por otro lado, al no recibir sanciones, la revista se consideró facultada a avanzar en una politización más explícita. Proponemos aquí dos tipos de análisis. El primero da cuenta de los aspectos de la construcción de *HUM*® como soporte de prensa y cómo sus editores tejen el vínculo con el lector: contempla las incorporaciones y deserciones en el equipo de redacción, la definición y organización de contenidos y secciones, la relación texto-imagen y el vínculo de los contenidos humorísticos con los críticos y "serios". Se centra en las características del proyecto editorial y sus transformaciones para asegurarse y acrecentar un público, y lograr el acercamiento de otros productores culturales y a la vez eludir represalias como la censura, las presiones y el posible cierre de la publicación.

Otro análisis, de contenido, observa las representaciones visuales y textuales de la dictadura militar y de la sociedad argentina que *HUM*® puso en circulación, así como las definiciones que la revista dio de sí misma. Reconstruye la dimensión del campo de lo decible y visible: cómo intervino la revista y las posiciones que adoptó en las luchas simbólicas en que se vio involucrada. Asimismo contempla cierta dimensión cuantitativa de la recepción por medio de sus cifras de venta, su cambio de periodicidad y de la cantidad de páginas por número. Otros factores son: la institucionalización de la casa editorial, la diferenciación de tareas en el interior de la redacción, la cantidad de colaboradores y la publicidad que recibió la revista. En términos cualitativos, aunque de relativo alcance, se toma en cuenta el correo de lectores, donde quedó registrada la aceptación o rechazo de la propuesta editorial.

El nacimiento de *HUM*®

HUM® irrumpió en junio de 1978 con una imagen de alto poder de impacto (Fig. 27), inmediatamente sancionada por la censura: un decreto municipal impidió su exposición en los escaparates externos de los puestos de diarios (BOM nº 15.792, 13 de junio de 1978). Además, Andrés Cascioli tuvo que defender su flamante revista frente a la Comisión de Moralidad que funcionaba en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires.



Fig. 27. Cascioli, *HUM®* nº 1, junio de 1978.
"Menotti de Hoz" posaba ante las cámaras de los fotorreporteros o de la televisión. El ceño fruncido, la mirada de soslayo y el gesto de acariciarse sutilmente un mechón de cabello hacían que el personaje irradiase aires de altivez y arrogancia. Vestía un traje con los colores patrios y una corbata con la imagen de la mascota del Mundial: "Gauchito", el niño futbolista con atuendo de gaucho. La frase que se le adjudicaba era: "El Mundial se hace cueste lo que cueste", es decir, contaba con todas las garantías para realizar sus objetivos y con todos los recursos financieros, que estaban envueltos en numerosos escándalos de corrupción. El otro titular, "Como lo trajeron a Kempes", también alude a operaciones forzadas.

La comisión, según recuerda, le señaló que publicaciones de esa índole "le hacían mal al país, que los chicos de seis o siete años que se acercaban a los kioscos podían encontrarse con una publicación como esa y les iba a hacer muy mal" (*H* nº 221, junio de 1988: 60). Sin embargo, Cascioli logró la autorización para continuar con la publicación, ya que la revista podía contribuir a la imagen de libertad que los militares querían dar al mundo. La caricatura realizada por Cascioli mostraba una hibridación visual entre el director técnico de la Selección, César L. Menotti, y el ministro de Economía, José A. Martínez de Hoz, los dos civiles en quienes las fuerzas armadas depositaron sus más elevadas expectativas para llevar a cabo dos de sus proyectos más inmediatos: la copa del Mundial y la transformación de la economía nacional. "Menotti de Hoz" conjugaba a quienes no tolerarían obstáculos contra dichos proyectos: los harían a un lado "cueste lo que cueste". Resulta significativo que la frase misma supusiera desacuerdos en torno de esos proyectos.

Y en efecto, había desacuerdos. En cuanto al evento deportivo, la desmesura de los gastos que conllevó su organización enfrentó a la Armada con la conducción económica[1]. En cuanto a la política económica, desde fines de

1. Los militares heredaron del gobierno anterior la organización del evento deportivo y comercial, y a pocos meses del golpe de Estado confirmaron su realización, a pesar de las objeciones de la cartera de Economía, que se oponía a la utilización de fondos estatales, debido a la delicada situación de las cuentas públicas (Alabarces, 2002). Los desacuerdos en torno a los costos de la organización del evento



1976 se la discutía abiertamente y el ministro de Economía no concitaba el beneplácito de toda la jerarquía castrense ni de todos los liberales (Canelo, 2008). En 1978, el anuncio del fin de la "lucha antisubversiva" puso en primer plano la política económica, dado por el interés del "Proceso" por alcanzar sus objetivos fundacionales y por convertirse en *el* tema de oposición debido a que las críticas, en general, no se extendieron a otras políticas de la dictadura, como la violación sistemática a los derechos humanos[2].

HUM® se distanció de las voces disidentes de la "campaña antiargentina", pero también del nacionalismo, del triunfalismo dominante y del silencio al que había recurrido la revista de rock *Expreso Imaginario* con respecto al Mundial. En su caso, la sátira propuesta apuntaba a quienes pretendían alcanzar los fines sin importar los medios, y buscaba la complicidad de quienes, aunque estaban dispuestos a "jugar de argentinos", no lo hacían por su apoyo a los militares, sino por la importancia simbólica y cultural del fútbol en la sociedad argentina. Asimismo, en notas como "Buenos Aires desde adentro" de Alejandro Dolina, la nueva revista ofrecía imágenes de los argentinos y de la Capital –como la "Buenos Aires aburrida", la "condenada" o la "antigua"–, que las autoridades del "Proceso" intentaban disimular u ocultar ante los turistas que llegarían al país. Y, antes de que la Argentina se coronara campeón, había pesimismo en cuanto al legado del Mundial: quedarían las deudas por los gastos realizados y sería el fin de las ilusiones. Los editores de *HUM®* habían advertido la incertidumbre imperante; no estaban dadas todas las condiciones para una revista de humor político independiente. Debían tener cautela y paciencia, dado que aún hacer una revista de humor "a secas" suponía un desafío. El nombre de la revista era producto de ese razonamiento: sugería que simplemente se trataría de un contenido supuestamente trivial o lúdico, y que los editores tenían "patente, chapa, registro de humoristas" (Sasturain, 1995: 23). Recuerda Tomás Sanz, quien fue jefe de redacción, que para evitar que el emprendimiento muriera en el primer intento, decidieron además "'peinar' bastante las notas, cuidándonos de alguna posible clausura" (*H* nº 221, junio de 1988: 60). Había que evitar las referencias a la Iglesia católica, porque sabían lo que le había sucedido al director de *MAD*; también a temáticas sexuales para que la revista no fuera considerada pornográfica, calificada de "inmoral" y clausurada. La experiencia acumulada con *Satiricón*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente* había enseñado que frente a la censura legal era más

---

se hicieron públicos y enfrentaron en varias ocasiones al secretario de Hacienda, Juan Alemann con los titulares del EAM '78. A mediados de 1978, la interna seguía abierta, tanto que el 21 de junio, mientras el equipo argentino jugaba contra Perú, explotó una bomba en el domicilio particular de Alemann.

2. Entre los medios gráficos, *The Buenos Aires Herald* era el único que instigaba al gobierno militar a que resolviera el problema de los "desaparecidos", difundiendo las listas de todos los muertos y detenidos por las fuerzas de seguridad; en cambio, defendía la política de Martínez de Hoz, criticando a sus impugnadores (véase *TBAH*, 26 de septiembre de 1978 cit. en Neilson, 2001: 95-96).

fácil defender y conseguir adhesiones para una publicación política que para una calificada de pornográfica. Asimismo, renunciaron a desafiar al régimen de modo explícito, porque había un reconocimiento implícito de que no estaba dispuesto a tolerar críticas directas ni tanto menos la denuncia de las atrocidades represivas. Se sabía que quienes se habían atrevido lo habían pagado con el exilio, la cárcel o hasta con la vida, y similar destino habían afrontado los más conformistas. Esto dejaba en evidencia que los límites y las reglas no eran claros.

En su primer número, *HUM®* se definió escuetamente como

> un divertido ensayo de juntar buenos dibujantes, humoristas con gracejo y gente que piensa con cierta fineza y profundidad acerca de algunas cosas que pasan. Nada más. Vamos a tratar de ponernos ese tipo de anteojos para leer las páginas que siguen. Que nos divirtamos todos (*H* nº 1, junio de 1978: 9).

Inmediatamente después se desligaba de sus antecesoras:

> Es posible, sí que tengamos alguna vieja amistad por conservar. Seguramente, también haremos alguna nueva. A todos les proponemos un pequeño ejercicio de limpieza mental: **tratar de olvidar**, como tratamos nosotros de anteriores modelos, actitudes tremebundas, intenciones superadas (el énfasis me pertenece).

El llamado a olvidar y a empezar de nuevo estaba dirigido a los lectores y a los censores. Formaba parte de esa percepción generalizada de "pensar en el después" con respecto a la dictadura. Pero los lectores tenían en sus manos un producto que indefectiblemente remitía a *Chaupinela* y a *Satiricón* en cuanto a su formato magazine, caricaturas de la portada, editores y colaboradores, estilo gráfico, sátira, ironía y cierto sentido crítico.

La idea de armar un nuevo proyecto editorial de humor gráfico había estado presente en Andrés Cascioli desde su alejamiento de *El Ratón de Occidente*. La combinación de la insistencia de los colegas amigos con la percepción de que la coyuntura era propicia para el proyecto, lo decidieron a ponerlo en marcha. Tomás Sanz lo reconoce: "Nunca supe por qué insistíamos en seguir haciendo esto. Seguro que fue más por ingenuos que por valientes. Y porque era lo único que sabíamos hacer"[3] y agrega: "Era el '78, y lo peor de la represión había pasado. Pero también era andar por la cuerda floja, porque los nombres eran siempre los mismos, y en algún lado saltaban" (*Página/12*, suplemento *Radar*, 2 de julio de 2006). De a poco, se fueron acercando los humoristas y periodistas con los que habían trabajado en los anteriores emprendimientos, como recordaba el propio Cascioli: "Veníamos de que nos cerraran todas las posibilidades y proyectos de humor, estábamos todos separados" (*H* nº 221, junio de 1988: 59).

---

3. Jorge Meijide, quien firmó en *HUM®* como Meiji, también reniega de la idea de valentía: "Convengamos que era una época en la que más que valientes éramos inconscientes" (*Página/12*, 9 de marzo de 2015).

En un primer momento se planteó la posibilidad de armar una cooperativa de trabajo pero no se concretó (entrevista a Luis Scafati, 3 de junio de 2010). *HUM®* fue publicada por Ediciones de la Urraca en sociedad con la editorial Cielosur, de Ricardo Portal y Rubén Alpellani, quienes habían sido socios de Cascioli y Blotta en *Satiricón*. Cielosur –que acababa de adquirir los derechos de *Rico Tipo*, que había cerrado en 1972–, contribuyó con dinero, consiguió los créditos con los papeleros e imprenteros, y los contactos con Machi, la distribuidora[4]. La otra parte del financiamiento provino del lanzamiento de unas compilaciones del material publicado en *Chaupinela* que aportaron el dinero para montar la redacción, que inicialmente, se instaló en un pequeño departamento en el quinto piso de la calle Piedras 482, en el barrio porteño de Monserrat.

Para conformar la redacción, Cascioli convocó, además de a Tomás Sanz, que había sido colaborador de *Satiricón* y de *Chaupinela* y a quien conocía desde su paso por la publicidad en los años sesenta, a varios dibujantes y periodistas con quienes también había trabajado en las anteriores experiencias editoriales. El primer número de *HUM®* contó con las firmas de los dibujantes Fontanarrosa, Ceo, Lawry, Sanyú, Crist, Maicas, Limura, Viuti, Fati, Grondona White, Pérez D'Elías, Peiró y Liotta; y de los periodistas Alejandro Dolina y Alicia Gallotti, y se incorporaba Alberto Speratti[5]. Los uruguayos Aquiles Fabregat[6] y Tabaré se incorporaron en el cuarto número, cuando la revista demostró estar en marcha. También demoraron en sumarse Jorge Ginzburg quien firmaba con el seudónimo Mercedes Escalante, y Carlos Abrevaya, quien lo hizo como Julio Mayo.

En los inicios, la mesa chica de la revista estaba integrada por Cascioli, Sanz, Fabregat y Alfredo Grondona White. Esa mesa se ampliaba en los largos almuerzos en los cuales participaban los colaboradores más estrechos. El trato personal que Cascioli daba a quienes acercaban sus trabajos, ya fuesen viejos conocidos o no, propició que *HUM®* y su redacción se constituyeran

---

4. Nora Bonis recuerda lo informal de la sociedad que se creó: "La parte administrativa de esa plata [la aportada por Cielosur y por Machi] fue una sociedad de palabra, o se habrá hecho un papel. Estábamos en un departamento, en la calle Piedras, que era de Andrés, y todo, la plata, los pagos, se manejaba en Avenida de Mayo, en Cielosur. Venía una vez por mes Orfila con una bolsa, sacaba la guita, pagaba a todo el mundo, te dejaba para pagar la luz, etc." (entrevista, 20 de mayo de 2011).
5. También formaban parte de la redacción Rosario Zubeldía en coordinación; Carlos Pérez Larrea y Fernando Russo en producción gráfica; Eduardo Grossman como fotógrafo y Gustavo Peralta en laboratorio; Ricardo Portal como director comercial, Rubén Alpellani, director de ventas y Raúl Varela, gerente administrativo.
6. Fabregat quien era jefe de arte de *Tía Vicenta* desde fines de enero de 1978, recordaba: "Yo esperé todavía un tiempito: el necesario para que la editorial estuviera en condiciones de pagar dos personas en la redacción. En diciembre [de 1978], previa conversación con Andrés [Cascioli] largué todo lo que tenía y me fui para la calle Piedras, a integrarme al numeroso grupo humano que hacía la revista: siete personas" (*H* nº 221, junio de 1988: 60 y 62).

prontamente en un espacio de reencuentro y sociabilidad: al principio, para la generación de humoristas que había irrumpido con *Satiricón* y luego para los nuevos que se acercaron. Laura Linares, que empezó corrigiendo galeras en *Satiricón* y luego fue responsable del correo de lectores en *Chaupinela* y en *HUM®*, rememora cómo fue el recorrido de aquel grupo: el proyecto "empezó en una gran época, después todo se puso espeso... Pero pasamos esa época tan espesa, de alguna manera, en un rincón que había creado Andrés, que era muy estimulante. La gente, el estar entre conocidos y amigos, el intercambio: era muy estimulante" (entrevista, 15 de agosto de 2011). Los dibujantes y periodistas que en 1972, siendo o no peronistas, habían sabido convivir y divertirse haciendo *Satiricón* y se habían separado por diferencias políticas en 1974, primero, y en 1976, después, se reencontraban a mediados de 1978 sin Oskar Blotta, Rolando Hanglin, Mario Mactas ni Bernardo Neustadt; es decir, sin los periodistas liberales de derecha. Volvían a apostar como grupo por un proyecto editorial que implicaba una afinidad no sólo profesional y afectiva sino también política.

El capital simbólico que Cascioli había conquistado como director, editor y dibujante, le permitió rodearse de los mejores humoristas y dibujantes de aquellos años. Rápidamente, *HUM®* se erigió en la nueva publicación "faro" de su rubro. Según Bourdieu (2005c: 223), el editor tiene el poder de dar existencia pública a un autor, a un texto o a una imagen; muchas veces puede consagrar a alguien y eso lo hace a partir de una transferencia de capital simbólico, "que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado" por su tarea pasada. Cascioli tenía una gran capacidad y predisposición para reconocer el potencial de los novatos y "valoraba el talento, se daba inmediatamente cuenta de dónde había talento. Y por eso se rodeó maravillosamente" (entrevista a Laura Linares, 15 de agosto de 2011). Luis Scafati, que conocía a Cascioli desde los primeros tiempos de *Satiricón*, le reconoce su sensibilidad y su conocimiento: "Sabía, entendía eso; es más, valoraba, cosa muy rara. Después nunca más me pasó que en una redacción te valoren lo que haces o sea, que te valoren como un producto artístico, que vengan y miren el dibujo, no miren a ver qué significa" (entrevista, 3 de junio de 2010).

Como editor, Cascioli restituyó a la imagen un lugar central en la prensa gráfica e impuso altos estándares de calidad, lo cual motivó que los dibujantes quisieran publicar en *HUM®*. El requisito para colaborar era que ofreciese material de calidad, y esto era válido tanto para los profesionales como para los recién llegados al oficio. Eduardo Cilento, quien firmaba "Cilencio", explica lo que significó para él la aparición de la revista:

> Salió *HUM®* y fui, quería entrar ahí, yo estaba laburando pero quería entrar ahí [...] Cascioli ya tenía prestigio de *Satiricón*. Entonces era jugar en primera; además yo sabía que Cascioli era muy exigente si te publicaba Cascioli estabas dibujando bien, no había ninguno que no fuera bueno dibujando o no tuviera buenos chistes. Era una Selección realmente (entrevista, 4 de junio de 2010).

HUM® se transformó en una gran vidriera para la producción gráfica local que restableció parámetros exigentes al mercado y al género del humor gráfico. En ese momento, llenaba el vacío generado por el cierre de *El Ratón de Occidente* en 1977 y por la incapacidad de Landrú en su pretensión de erigir a *Tía Vicenta* como alternativa atractiva para los dibujantes y los lectores.

El humor como marca registrada

Cada número de *HUM®* constaba de sesenta y ocho páginas. Al igual que la generalidad de las revistas de humor gráfico que la antecedieron, tapa y contratapa eran de papel satinado y de mayor gramaje que los interiores; además, las primeras y últimas cuatro páginas se diferenciaban por su color amarillento. *HUM®* tenía escasa publicidad; de esta, la mayor parte no respondía a anunciantes propiamente dichos, sino a canjes. En un principio, tuvo periodicidad mensual. A partir de abril de 1979 apareció quincenalmente. Sus primeros números estuvieron signados por una constante búsqueda de formas de organizar y presentar el material gráfico y, en sentido amplio, de definir un pacto de lectura original. Varias secciones de *Chaupinela* resurgieron en *HUM®*, aparecieron otras novedosas y muchas fueron efímeras. Pese a esta búsqueda, la revista estaba dirigida a un público masivo, aunque su lector enunciativo ya se vislumbraba como un hombre de clase media urbana, de unos 30 o 40 años, casado y con hijos, informado, inteligente, que no había tomado las armas en los años previos al golpe de 1976 pero que estaba dispuesto a asumir ciertos compromisos y no ser indiferente ante la realidad.

Las imágenes son clave para la constitución del contrato de lectura de una publicación. En ellas, dice Eliseo Verón (1985: 6), "el enunciador teje el nexo con su lector" porque proponen cierta mirada sobre el mundo. En *HUM®*, no sería de otro modo. De *Satiricón* y *Chaupinela*, la nueva revista recuperaba no sólo la centralidad y el cuidado de la imagen, sino también la singular estética para las caricaturas de la portada que fueron una de las marcas distintivas de la revista y tuvieron un gran impacto. Muchas quedaron grabadas en la memoria de sus lectores. Para Sergio Pérez Fernández, "lo visual influyó mucho en el hecho de su masividad [...] fue un plus que realmente la destacó" (entrevista, 24 de junio de 2010).

En sus portadas, *HUM®* ofreció una versión satírica de las fotografías en las cuales un personaje o varios suelen posar mientras sonríen a cámara, y un texto acompaña la imagen especificando que la foto "fue producida *por* y *para Paris Match* [(o la revista que fuere)]: esa foto está firmada por la marca"[7] (Verón, 1997: 64). En la prensa argentina, este tipo de fotografías

7. Las portadas de *Tía Vicenta* y *Hortensia* eran una viñeta en la cual se representaba alguna situación jocosa, constituían una versión cómica de las fotografías periodísticas que Verón (1997) denominó "testimoniales": imágenes espontáneas que captan el instante de un acontecimiento del cual se habla en el texto que las acompaña. En *Hortensia*, esos acontecimientos involucraban a personajes tipificados y en *Tía Vicenta*, a reconocidas personalidades de la política.

“pose” caracterizaba las tapas de las revistas de interés general dominantes del mercado que seguían los hechos públicos de “ricos y famosos” como *Gente*, *Siete Días* y *Radiolandia*. Las caricaturas de Cascioli se burlaban al mismo tiempo de esas revistas como del personaje en cuestión. En cuanto al texto, este funcionaba como “anclaje” que ampliaba o circunscribía las posibles lecturas de la imagen. Así a veces resultaba prescindible, ya que no enfatizaba la comicidad como sucedía en las tapas de *Hortensia* y de *Tía Vicenta*. Cascioli también retomó el fondo blanco que ya había usado en *Chaupinela*, y sobre este se recortaban, con un trazo bien definido y colores intensos, los cuerpos y las caras grotescamente retratados. Las imágenes eran “auténticas radiografías fisonómicas de sus modelos [...] estudios caracterológicos, reconstrucciones barrocas” (Abós, 2006: 7). Cascioli se destacó por su ingenio para encontrar metáforas burlonas que remitían al repertorio iconográfico de la cultura popular y masiva autorizada. A la vez, resignificaba en clave de sátira política palabras, gestos y símbolos asociados con esa misma cultura, que formaba parte de la cotidianidad de los lectores y con personajes públicos “massmediáticos” (su circulación estaba dada por la prensa diaria, la publicidad, el cine comercial, el teatro de revista, la televisión y, especialmente, revistas deportivas o del *jet-set*). (Fig. 28)



Fig. 28. Cascioli, *HUM®* nº 6, noviembre de 1978.

En la contratapa y en las retiraciones se publicaba una viñeta cómica a página entera y a colores de algún humorista elegido por Cascioli. La sección inicial era “Nada se pierde”, que ofrecía una miscelánea de notas breves –información e invitaciones a eventos, comentarios cómicos sobre algún hecho o personaje–, y alguna viñeta o tira cómica. Allí rápidamente ganaron la atención de los lectores dos columnas que dependían de la participación de ellos: “Los insufribles” y “En la Ruta de los Corsarios”, ambas a cargo de Aquiles Fabregat. La primera era una lista, renovada en cada edición, de personas consideradas insoportables; la segunda reunía testimonios contra comerciantes que actuaban de mala fe. Muchos de estos se disgustaron al verse denunciados públicamente y no faltaron los que amenazaron con llevar a juicio a la revista. Tomás Sanz recuerda que la llegada de los primeros juicios se interpretó como señal de que la revista iba por el buen camino, ya que eso indicaba que “la revista se difundía mucho” (*H* nº 221, junio de 1988: 61). “En la Ruta de los Corsarios” contribuyó a bosquejar el perfil ético

pretendido por *HUM®* y estableció un novedoso vínculo de cercanía entre los lectores y la revista al ofrecerse esta como canal para expresar el malestar de aquellos[8]. Tanto el avance de la economía de mercado en un contexto de grave crisis económica como la clausura del espacio público para cualquier tipo de reclamo engrandecían aun magnificaban las dimensiones de espacios informales de participación como los que ofrecía la nueva revista. El pequeño gesto justiciero que suponía la denuncia en *HUM®* sumaba adherentes para la reivindicación de valores que se percibían como corroídos y en retirada; entre ellos, la lealtad y la confianza.

Pero sin duda el espacio privilegiado para el contacto e intercambio con los lectores fue el correo, a cargo de Laura Linares. Al igual que en *Chaupinela*, la sección se llamó "Quemá esas cartas", en tributo al tango de Manuel Romero y Raúl de los Hoyos y en un guiño a los lectores en cuanto al contenido comprometido que se esperaba de las epístolas. Entre "Nada se pierde" y "Quemá esas cartas" figuraba el Sumario, que hasta diciembre de 1979 funcionó varias veces como sección editorial. A continuación, se intercalaban historietas, *cartoons*, crónicas y notas de opinión con un claro predominio de la imagen sobre el texto. Los primeros números de *HUM®* podrían definirse como un catálogo de humoristas, con *cartoons* organizados por autor o por tema en una o dos carillas y con una gran variedad de estilos gráficos, cuidadosamente seleccionados y combinados por el propio Cascioli. Se transitaba desde los trazos más experimentales de Crist, Fontanarrosa y Fati hasta el más esquemático de Cilencio, desde el grotesco de Ceo hasta el estilo más realista de Alfredo Grondona White. Sátiras, humor absurdo, humor social, humor negro y, sobre todo, humor costumbrista era lo que *HUM®* ofrecía a sus lectores.

Entre las secciones efímeras de esa etapa resalta "Morcilla. Embutido de humor negro". Ese humor negro y tragicómico que había tenido un despliegue significativo en *Satiricón* y *Chaupinela*, volvía con *HUM®*. Alicia Gallotti fue la encargada de hacer la presentación de la sección y de anunciar que la revista se reiría de la muerte, de la desgracia y del dolor ajenos, que estaba dispuesta a jugar con y en los límites de la representación e implícitamente que procuraría desplazarlos al desacralizar aquello que socialmente era considerado objeto de veneración, tabú o prejuicio. La sección se editó durante los primeros números, luego se llamó simplemente "Humor negro" y más tarde desapareció. De todos modos, *HUM®* siguió publicando material con ese mismo tipo de humor.

El gran predominio de imágenes cómicas se interrumpía tanto con crónicas y notas costumbristas como con notas de opinión firmadas por los periodistas de la revista. Hasta abril de 1979, *HUM®* combinó las columnas de estilo ágil, audaz y sofisticado de Alicia Gallotti y Alberto Speratti que –aunque menos iconoclastas–, recordaban a *Satiricón*, no sólo con las de

8. En 1980 desapareció la sección como tal pero obtuvo un espacio en el correo de lectores, donde las denuncias se agruparon bajo el título "El vagón de los saqueados".

Alejandro Dolina y Aquiles Fabregat, que tenían una veta nostálgica y popular tributaria de *Hortensia* y *Mengano* o antecedentes como Calé o Wimpi, sino también con la columna de actualidad y humor absurdo de Ácido Nítrico (seudónimo del periodista Juan Carlos Salamea), que, a su vez, remitía a *Tía Vicenta*. Gallotti, símbolo de la periodista agresiva y desprejuiciada, era la estrella de la revista. Gallotti hizo valer la fama conquistada en *Satiricón* y en su posterior paso por la radio, la televisión y otros medios gráficos. En *HUM®*, además de tener su columna, tuvo su propio correo –"El correo de Alicia"–, fue la responsable de los reportajes y de la sección "Consagraciones" junto con Speratti. En abril de 1979 su alejamiento aceleró la redefinición del contrato de lectura de la revista.

Alberto Speratti, en cambio, tenía una trayectoria menos estridente y ajena a las publicaciones satíricas. Antes de *HUM®*, había trabajado en la revista *Panorama* de la editorial Abril, y previo a ello en el semanario *Análisis*, en el que había conocido a Gallotti. Por su parte, Fabregat había llegado a la Argentina desde Uruguay a fines de 1974 y había colaborado en *Mengano, El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta*. En *HUM®*, tuvo a cargo la sección inicial "Nada se pierde", los cabezales de las páginas y notas humorísticas sobre diversos temas populares y costumbristas: se destacó escribiendo el "Romancero del Eustaquio" que desde una comicidad escatológica, machista e incluso, racista se articulaba con un fuerte antiintelectualismo. Alejandro Dolina había colaborado en *Satiricón* y sobresalió en *HUM®* por sus crónicas costumbristas.

La columna que firmaba Ácido Nítrico proponía un abierto desafío a *Tía Vicenta*. Su autor, un histórico colaborador de las revistas de Landrú, colaboró simultáneamente con los dos medios hasta fines de 1979. De modo irónico y apelando a metáforas absurdas, analizaba la realidad económica e internacional para *HUM®* y para *Tía Vicenta*, donde podía ir más allá, la política nacional. Expuso un incipiente proceso de extrañamiento y descreimiento con respecto a los proyectos económico y político-institucional del "Proceso". Fue una de las primeras expresiones de lo que será el aspecto intelectual, crítico y serio pero no solemne de *HUM®*.

La sección "Consagraciones" funcionó en contrapunto de "Reportaje Fraguado" (que al poco tiempo devino en "Frustrado". Fig. 29). Esta última era una parodia de los reportajes que publicaba la mayor parte de la prensa dominante. Alberto Speratti explicó su porqué: las personalidades del espectáculo "repiten tanto la imagen que venden que, a través de los años, vienen diciendo siempre lo mismo" entonces, "¿para qué gastarse en llamar por teléfono, soportar su divismo, concertar la cita, tolerar que lleguen tarde, cargar con el grabador y ser pacientes mientras nos hacen el verso? (*H* nº 2, julio de 1978: 62). Los reportajes inventados por Speratti provocaban risa y develaban lo bastardeado que estaba el género en el periodismo vernáculo. Por el contrario, "Consagraciones" tenía como fin "poner las cosas en su lugar" a partir de rescatar la reputación de ciertas figuras de la cultura porque, según explicaba *HUM®*: "hay gente que no ocupa la posición que se merece. Y hay otra que lo tiene pero no en todas sus dimensiones. Y

hay gente consagrada a la que, sin embargo, no se le reconocen todos sus méritos. De esos vamos a ocuparnos ahora" (*H* nº 2, julio de 1978: 66). La revista se presentaba como jueza y ejecutora de actos de justicia, frente a un sistema de acreditación y reconocimiento cuyo funcionamiento se cuestionaba por arbitrario. Sin explicar las causas de dicha disfuncionalidad y sin la pretensión de hacer un cambio sustancial, la propuesta era restablecer un orden y una jerarquía de valores considerados perdidos. Con ese fin y sin trasgredir los límites impuestos por la dictadura, *HUM*® "consagró" a personalidades que integraban la cultura dominante pero se habían visto desplazados hacia sus márgenes.



REPORTAJES FRUSTRADOS

Ella es como una tradición, es decir, una *prócer*. Ella es un hábito nacional, como comer, como dormir, como ir al baño. Sí, sobre todo como eso. Ella es la reina del eructo, la emperatriz de la arcada, la soberana de todos los gestos relacionados con la comida. Porque ella, con su historia de actriz puro tic y ñoñería, diva asexual y sempiterna, no es nada con lo que ha logrado ser en estos últimos doce terribles años de la historia argentina, más terribles aún porque como un estigma, como un flagelo, como una lepra, ella ha brotado todos los mediodías como un símbolo. Ella es un símbolo. Con su vientre inocultable, los bailoteantes músculos de sus brazos, sus tobillos gruesos; con su pelo requemado de tanta tintura, su piel estirada una y otra vez; con el estereotipo de su sonrisa, de su picara, larguirucha nariz y sobre todo con ese universo de ella, tan de ella, de miraditas sinuosas y ayes, y quejiditos, y sonrisitas como naturales y hombritos que se mueven y cejitas que se arquean fingiendo interés, es un símbolo, es un símbolo. Ella representa a la mujer argentina. No, no es eso. Representa la artificiosidad, la hipocresía, el quiero y no puedo y la entronización de lo fingido de la mujer argentina. ¡Pobre mujer!

MIRTHA LEGRAND

Fig. 29. Tobías, *HUM*® nº 7, diciembre de 1978.

Ahora bien, si la idea era atractiva, los lectores no se mostraron convencidos con las personalidades consagradas por Gallotti y Speratti[9] y reclamaron "consagraciones para María Elena Walsh, para Guerrero Marthineitz, para Les Luthiers, que me parecen más merecedores (de consagraciones) que Silvio Soldán, por ejemplo" (*H* nº 15, jul. 1979: 12). Gallotti y Speratti respondieron que "las consagraciones están destinadas a gente detractada o desplazada [...]. No tendría ningún sentido consagrar a Les Luthiers o a María Elena Walsh, cuya calidad nadie discute". El cuestionamiento era una demanda de mayor seriedad y compromiso ante una tarea que la revista se había adjudicado y que evidentemente había generado la adhesión de los lectores. Y si no se discutía quienes eran los consagrados, se reclamaba discutir quienes eran entonces los detractados o desplazados que había que consagrar. La revista se hizo eco de estos reclamos y procuró ser menos ambigua. Sin embargo, un factor externo, la publicación del extenso artículo de María Elena Walsh, "Desventuras en el país Jardín-de-Infantes", en el suplemento "Cultura y Nación" del diario *Clarín* el 16 de agosto de 1979, animó a *HUM*® a asumir nuevos y más audaces desafíos.

Sin embargo, el espacio por excelencia que *HUM*® dedicó a esa tarea reivindicatoria y, de modo más amplio, a reconstruir la trama cultural frac-

9. Fueron "consagrados" el modisto Paco Jamandreu, Alberto Migré, Antonio Gasalla, Eladia Blázquez, Niní Marshall, Leopoldo Torre Nilsson, la actriz Laura Hidalgo, el artista plástico Roberto Aisenberg, el editor del diario *Crónica* Héctor Ricardo García, Dante Quinterno y la popular "chimentera" Valentina.

turada y destruida por el accionar de la Triple A, primero, y de las fuerzas armadas después, fue la sección de reportajes, a cargo de Alicia Gallotti. A diferencia de los denunciados por Speratti y de las provocativas y audaces entrevistas con las que la propia Gallotti había ganado fama en *Satiricón*, estos eran serios. Fieles al estilo de Oriana Fallaci y de María Esther Gilio, eran reportajes profundos, cuidados, evidenciaban una gran tarea de investigación previa sobre el entrevistado, a quien se demostraba gran respeto. Gallotti misma explicó el cambio: "En esa época [la de *Satiricón*], la gente que yo buscaba era aquella que me llamaba la atención en contra, en cambio, ahora es al revés. ¡Es tan difícil encontrar alguien a quien respetar!" (*M & C* nº 3, febrero de 1979: 8).



LOS REPORTAJES DE ALICIA GALLOTTI

Esta belleza mezcla de diosa y pantera no es una doncella desnuda que habita el Guayrá. Es una señora vestida con trapos que ella misma se anuda y habita un lujoso petit-hotel en la Calle Castex, en pleno Palermo Chico. Porque, claro, se está hablando de Egle Martin, acaso una de las locas más geniales de la fauna nacional, una rayada absoluta, una fuera de serie, un mito indescifrable. Egle Martin candombe, percusión, amistad con los músicos brasileros, fiestas para bailar descalza, tambores y fuego afro por las venas, furia desatada, hembra elástica, frenética, ardiente, vedette y actriz de carrera corta y espectacular, estrella indeclinable y querida, figura mitológica instalada para siempre en un universo de ropajes absurdos, de mobiliarios excéntricos, de conductas ilógicas, de sueños imposibles en los que la belleza aparece con frecuencia, como ráfagas. Y también Egle Martin señora, mamá de un par de nenas deliciosas, mujer de Lalo Palacios Costa, que se preocupa en hacer la compra de algo que falta en la casa en su propio Mercedes Benz, que viaja a la estancia a controlar las cosechas o que consulta a su esposo antes de aceptar cada trabajo que le ofrecen. ¿Pueden convivir las dos imágenes? ¿Hay una real y una fingida? No, reales son las dos y de eso se hablará desde ahora. De eso y de una tercer imagen aún no mencionada: la de una Egle Martin gran tipa, corazón abierto y espontáneo, amiga entrañable y vital que tiene la fragorosa suerte de haber aprendido que la mejor forma de amar, de darse, de sobrevivir, es la alegría.

¡Eeeeeeeee-eeeeeeee-eeeeeee!
¡Candombe!... ¡Candomblé!
¡Eeeeeeeee-eeeeeeee-eeeeeee!
¡EGLE MARTIN!
¡Aquí se la ve!

Fig. 30. Presentación del reportaje que Alicia Gallotti le realizó a Egle Martin. Fotografía de Eduardo Grossman, *HUM®* nº 10, marzo de 1979 p. 68.

Sin la agresividad que la caracterizaba, sus reportajes para *HUM®* informaban, daban a conocer y reivindicaban a quienes la revista consideraba "buenos" (de calidad) y reconocidos por su trayectoria pero, por diversos motivos, estaban relegados u ocupaban posiciones periféricas en el ámbito de la cultura masiva. Por medio de esta sección ingresaban a la revista otras voces, otros relatos, otros modos de ver y de pensar, distantes y disconformes con el modo de ver y entender el mundo que los militares y sus aliados civiles buscaban imponer. Gracias a ellos, *HUM®* reponía parte de la polifonía social conculcada por la dictadura.

La transcripción de las entrevistas se acompañaba con fotografías en blanco y negro realizadas por Eduardo Grossman[10], que las potenciaban por su gran calidad estética (Fig. 30). Además, las fotografías de Grossman, en una publicación como *HUM®*, ilustrada con dibujos cómicos, tenían la función de advertir al lector su ingreso a un sector serio. Representaban instantes de la conversación destacando el carácter de charla "natural", distendida pero reflexiva, en contraposición con las entrevistas que incluían imágenes "pose" parodiados por Speratti. Otra característica distintiva de los reportajes de *HUM®* fue la extensa introducción que los precedía: la reportera además de presentar a la persona entrevistada describía allí aspec-

10. Grossman se inició como reportero gráfico en el diario *Noticias* y en 1978, a la vez que trabajaba para *HUM®*, colaboraba con *La Semana* y *Goles*. Más tarde trabajó en *El Periodista*.

tos contextuales que la transcripción no alcanzaba a transmitir, tales como sentimientos y elementos del entorno de la entrevista, creando un clima especial que invitaba al lector a sentirse participe de dicha conversación.

Los lectores no aceptaron de inmediato la propuesta de Gallotti. Sus reportajes tuvieron eco dispar y el correo se llenó de cartas que oscilaban entre las que pedían que recupere la audacia que la había caracterizado en *Satiricón*[11] y las de agradecimiento[12]. Decidida a desligarse de su labor previa, Gallotti no dudó en volver a explicar que correspondían a "distintas épocas, distintas realidades", que ella no era nostálgica y que había que "mirar para adelante" (*H* nº 8, enero de 1979: 75), idea que era compartida por muchos de sus entrevistados. Gallotti encontraba en ellos argumentos y ejemplos para sostener sus propios cambios, a diferencia de los humoristas, que como se verá en el capítulo cinco, buscaron legitimidad para sus acciones en la tradición del humor gráfico.

Alicia Gallotti entrevistó a las actrices Ana María Campoy, China Zorrilla, Haydée Padilla, Alba y Bárbara Mugica, la pintora y ex diva de los años de oro del cine nacional Tilda Thamar, la ecléctica Egle Martin, los cantantes Raúl Lavié, Chico Novarro y Marikena Monti, y el fundador del Teatro Caminito y director teatral y televisivo Cecilio Madanes. No eran todos de la misma generación pero todos tenían una trayectoria y se habían destacado en los años sesenta en el ámbito de la cultura masiva. Algunos de ellos, asociados en sus inicios a la cultura comercial luego, según la percepción de *HUM®*, llegaron a ser artistas "serios" y de "calidad" caracterizándose por saber innovar el medio en el cual se desarrollaban e innovarse a sí mismos ya fuera por deseo o necesidad priorizando las dimensiones estéticas y artísticas por sobre las meramente comerciales.

---

11. Una lectora le escribía "me fascinan tus reportajes porque no conozco a nadie que, como vos, pueda captar y transcribir la humanidad de los actores que reporteás. Pero no puedo olvidarme de cuando los hacías distintos, más agresivos, más fuertes, como en aquellas notas inolvidables que hiciste sobre Thelma Biral, Susana Brunetti o Ringo Bonavena. ¿Cambiaste por cuenta propia o fueron factores más serios los que te hicieron cambiar?". La respuesta de Gallotti fue tajante y hasta enojada: "Cambié porque todos cambiamos, el país, la gente, una misma. Te guste o no Mariem, la gente tiene que moverse para crecer, tiene que buscar aunque no sepa exactamente bien qué. Caramba, qué hipersensibles nos hemos vuelto en este país en los últimos años" (*H* nº 7, diciembre de 1978: 75).

12. Un lector reconocía que "estoy de acuerdo con la nueva línea de tus reportajes porque me parece mucho más difícil tratar de desnudar a la gente que agredirla, que no solamente es la fácil sino que, después que vos, todo el mundo lo ha hecho hasta la saturación" (*H* nº 8, enero de 1979: 75). Otra lectora escribió: "Si sus reportajes son como buceos en honduras hasta ese momento ignoradas de gente, que sin embargo es muy conocida, es porque usted lo hace con agudeza, con sensibilidad y sobretodo con inteligencia. El reportaje a Bárbara y Alba Mugica, más que una nota periodística es una profunda meditación sobre la vida y su sabiduría. Yo se lo agradezco porque me ha dado cosas, porque ha arrojado luz sobre mí misma en algunas cosas y también porque me ha permitido conocer a dos seres excepcionales" (*H* nº 9, febrero 1979: 12).

En el gesto de hurgar y seleccionar en la cultural argentina, Gallotti y *HUM®* excluyeron a quienes antes del golpe de Estado habían optado por la cultura politizada, es decir, aquella que desde los años sesenta había atado la creación cultural y artística a la praxis política y militante, y en varios casos a las armas. Pero si bien los entrevistados no habían adscripto a la cultura politizada, habían figurado en las listas negras de la Triple A y en las listas de "desaconsejados" por la dictadura y habían sufrido distintas y ambiguas formas de censura y segregación laboral. Un ejemplo es el caso de Bárbara Mugica. Esta actriz había sido parte el "Clan Stivel"[13], que a principios de los años setenta se destacó por hacer televisión "culta" y "seria" en oposición al entretenimiento de "mal gusto" (Aguilar, 1999). En 1975, fue amenazada por la Triple A, y desde entonces estaba prohibida. Su madre, Alba[14], estaba con menos trabajo que antes de la instauración de la dictadura porque, como le explicó a Gallotti, "no me llaman" (*H* nº 7, diciembre de 1978: 69-70).

Alicia Gallotti se fue de *HUM®* en abril de 1979, después de un desencuentro con Cascioli. Por esa fecha también se alejaron Alberto Speratti y la coordinadora de la redacción, Rosario Zubeldía[15]. Sin sus principales redactores y sin su reportera, pero con unas ventas en ascenso *HUM®* tuvo que redefinirse y comenzar una nueva etapa.

Tiburones, monstruos y vedettes

Entre junio de 1978 y diciembre de 1979, la política económica y la cultura dominante fueron los blancos privilegiados de la sátira y la crítica de *HUM®*. Esto se debió menos a un plan sistemático que a la percepción que tenían sus editores de los límites del régimen en cuanto a qué se podía decir y mostrar. Como Tomás Sanz recuerda, no había un plan determinado con respecto a la revista ni en cuanto al posicionamiento político que asumiría:

> Empezamos sin saber si queríamos patear el tablero si no lo queríamos patear. Empezamos a trabajar como una diversión y trabajo, que era lo que nos gustaba hacer, siempre con esta línea de defender a la cultura, la democracia pero no hubo grandes planes: "vamos a hacer esto". Íbamos

---

13. David Stivel, entonces marido de Bárbara Mugica, dirigió para televisión los ciclos del grupo Gente de Teatro. El más conocido y recordado fue Cosa Juzgada (iniciado en 1969). También adaptó obras teatrales para televisión. El "Clan Stivel" era el grupo de actores que lo acompañaban: Norma Aleandro, Marilina Ross, Emilio Alfaro, Federico Luppi, Sergio Renán, Juan Carlos Gené también guionista, Carlos Carella y la ya mencionada Bárbara Mugica.

14. Alba Mugica era una actriz con importante trayectoria en cine. Entre 1975 y su muerte en 1983, trabajó tan sólo en tres películas: de ellas una permanece inédita, otra inconclusa y sólo la tercera se estrenó en 1983.

15. Gallotti y Speratti se fueron juntos a España en busca de mejores oportunidades laborales. Un hermano de Speratti –Horacio, periodista y militante de la Juventud Peronista– estaba desaparecido desde 1976, pero no fue este hecho lo que definió su partida del país (Agradezco a María Inés Speratti por este dato).

avanzando, avanzando como pasa en la vida y en la medida en que los caminos se iban abriendo, sin que los abriéramos nosotros, qué sé yo; pero era una revista comprometida digamos, que tenía una ideología más o menos amplia (entrevista, 17 de diciembre de 2010).

En cuanto a la política económica, *HUM®* se sumó al coro de voces impugnadoras al advertir que no había una postura unificada y que quienes desde posiciones de poder estaban en contra del proyecto de Martínez de Hoz veían con buenos ojos que se lo criticara públicamente. Asimismo, la crítica se veía facilitada por el hecho de que el ministro de Economía y su equipo eran civiles, y no militares, debido a que esa área de gobierno de facto no había entrado en el reparto de cargos que habían hecho las tres fuerzas armadas al asumir el poder. Estos aspectos resultaron decisivos para convertir al ministro en el primer miembro del gobierno en ser caricaturizado por *HUM®*, una publicación recién lanzada al mercado, independiente y con los antecedentes con la censura que tenía su equipo editor. Pero caricaturizar al ministro no era una novedad, ya lo venían haciendo Sábat en *Clarín* y Landrú en *Tía Vicenta*. El desafío entonces era generar un fuerte impacto en la opinión pública (Burkart, 2014).

La primera caricatura de Martínez de Hoz en *HUM®* salió en enero de 1979. El ministro huía desesperada y ridículamente de las fauces de la inflación, encarnada en el tiburón asesino de la película *Jaws 2* de Steven Spielberg (*H* nº 8, enero de 1979). La idea de caos que en 1976 había servido de excusa para legitimar al golpe de Estado y al programa económico patrocinado por el ministro se veía resignificada. En 1979, el caos no estaba





Izq. Fig. 31. Cascioli, *HUM®* nº 8, enero de 1979. Der. Fig. 32. Sábat, *Clarín*, 21 de diciembre de 1978.

asociado al gobierno peronista depuesto, sino a la dictadura militar. Sin embargo, la representación del ministro como víctima más que como responsable de la inflación y, así, de la situación caótica matizaba la potencia de la imagen. Cascioli no fue el único en apelar a la metáfora del caos ni al film estadounidense para crear su caricatura, Landrú y Sábat también lo hicieron. El hecho llamativo fue la similitud entre la caricatura de Cascioli y la de Sábat publicada unos días antes en *Clarín* (Figs. 31 y 32). En ella, Martínez de Hoz daba un discurso en un estrado con el gran tiburón en ciernes a sus espaldas (*Clarín*, 21 de diciembre de 1978). *HUM*® explicó a sus lectores que se trataba de una coincidencia y que era necesario aclacar lo sucedido "porque es el único medio que tenemos para conservar nuestra amistad con el maestro Sábat" (*H* nº 8, enero de 1979: 11).

Este caso ilustra cómo dibujantes de publicaciones distintas que podían recurrir a metáforas visuales similares provocaban efectos diversos y dispares con sus caricaturas (Burkart, 2014). *Clarín* publicaba la caricatura de Sábat en la sección Política, criticaba las medidas económicas pero se asoció al Estado con Papel Prensa S.A. y a mediados de 1979 en tapa anunció "Clamoroso festejo a un año del Mundial" y una fotografía mostraba a la directora del matutino junto a Videla en la entrega del trofeo en el partido de fútbol conmemorativo que el mismo diario había organizado (*Clarín*, 26 de junio de 1979). En cambio, para esa misma fecha, *HUM*®, sin ningún vínculo con el régimen, ridiculizaba en su tapa, con estridentes colores, a Martínez de Hoz. En la imagen, este levantaba la "Copa Mundial de la Inflación" (*H* nº 15, junio de 1979). El vínculo de cada medio con la dictadura era diferente, así como el lugar del humorista en cada publicación y el contexto de enunciación de cada caricatura. En este caso, dos memorias estaban en disputa: la de *HUM*® que recordaba que el año anterior el país había tenido la mayor inflación del mundo y para eso se basaba en el informe anual del Fondo Monetario Internacional, y la de *Clarín* que rememoraba en tono festivo la obtención del Campeonato de Fútbol.

Entre la crisis y la "fiesta", *HUM*® prefirió recordar la crisis y sus efectos, cuyas consecuencias fueron la profundización y el ajuste del proyecto económico, una vez que Martínez de Hoz anunció las "Pautas del tipo de cambio". La estrategia oficial para frenar la inflación fue avanzar con la apertura comercial y poner en vigencia la "tablita" que preanunciaba el tipo de cambio del dólar. La conjunción de estas medidas con la reforma financiera de 1977 dio lugar a los fenómenos popularmente denominados "plata dulce" y "bicicleta financiera". *HUM*® desde sus portadas recordaba el problema inflacionario mientras que en su interior satirizaba al ministro y a su equipo –por ejemplo, se los comparó con un perro amaestrado y dócil que solo responde a su "amo", el Fondo Monetario Internacional– y además, a quienes sin escrúpulos rápidamente se acomodaron a las nuevas condiciones. En este último caso, la sátira y la crítica se dirigieron a la burguesía nacional y las clases medias. La primera fue desenmascarada como la principal responsable, ya que aumentaba los precios, cerraba sus fábricas y op-

taba por importar lo que antes producía; por otra parte, consumía productos importados antes que los nacionales, aunque públicamente reclamaba medidas proteccionistas frente a la baja de los aranceles. La clase media quedó ridiculizada en sus desaforadas ansias por consumir y viajar al exterior; pero al mismo tiempo en cómo se endeudaba y perdía capacidad de ahorro. (Fig. 33)

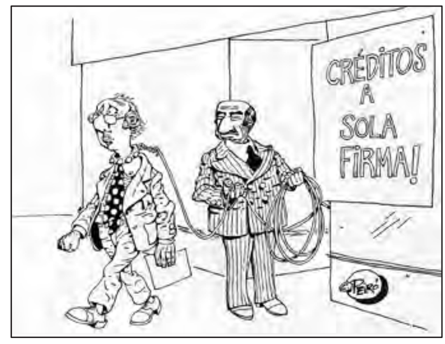


Fig. 33. Peiró, *HUM®* nº 3, agosto de 1978.

En general, la gran prensa y los discursos oficiales presentaron el restablecimiento de la capacidad de consumo y a los viajeros y a sus largas filas para solicitar la visa en las embajadas como exponentes de una "nueva Argentina", próspera y pacificada. Si bien minoritaria, también circuló por estos medios una mirada no complaciente con el fenómeno de la "plata dulce". Un ejemplo fue la escritora Silvina Bullrich, quien en una crónica para la revista *Gente* se mostraba asombrada por el ridículo que hacían los argentinos en el exterior: "Las fauces compradoras de los argentinos son más grandes que las de un dragón" (*Gente*, junio de 1979 cit. en Novaro y Palermo, 2003: 355-356). En *HUM®*, Aquiles Fabregat aludió sin clemencia a quienes acríticamente se plegaron a las nuevas posibilidades de consumo. Para el columnista, la clase media había sido transformada: "Seres humanos de aspecto sensato, actitudes normales y habitual buen criterio, se trocaron de la noche a la mañana en monstruos rabiosos que podían llegar a asesinar en primer grado si se perdían el viaje a la famosa ciudad-balneario [Miami]" (*H* nº 18, agosto de 1979: 18-20). Quienes viajaban a Miami, Sudáfrica o España lo hacían para "hacer su negocio" y estaban "obnubilados por la codicia" y "La idea fija del supercombinado japonés les impidió enterarse de que tienen la suerte de estar en uno de los puntos más excitantes que imaginarse pueda". Fabregat distinguía dos tipos de sujetos: aquellos que él consideraba cegados por la codicia, seres transformados en monstruos, impedidos de disfrutar las maravillas naturales de los destinos turísticos adonde iban y los sensatos, normales, de buen tino, que como él, no habían caído en esa suerte de maldición y podían ofrecer una mirada crítica, con un sesgo "apocalíptico" en sentido afín al que Eco (1968) le atribuye al término, de las acciones de los primeros.

A diferencia de esas otras voces críticas que también circulaban en los medios, la de *HUM®* se acompañaba con denuncias y advertencias sobre lo efímero y desigual de dicha bonanza y sobre las consecuencias sociales de la burbuja financiera que se estaba gestando. La sátira de esos consumidores desmedidos e hipócritas alternaba con chistes sobre trabajadores a quienes el sueldo no les alcanzaba para llegar a fin de mes, que debían confrontar con despiadados patrones para conseguir un aumento (Fig. 34), o

eran despedidos o cesanteados por estos. Dichas representaciones humorísticas generaban una sonrisa amarga en el lector, ya que mostraban los efectos devastadores de la inflación y la recesión sobre la industria nacional. Cabe decir que *HUM®* combinó la sátira dirigida a quienes se sentían beneficiados por la política económica con una risa humorística, donde se incluía, para aludir a los trabajadores y al derrumbe de aquello que Robert Castel llamó "sociedad salarial".



Fig.34. Marin, *HUM®* nº 7, diciembre de 1978.

Pero *HUM®* fue más allá, y con su tono irónico y risueño desenmascaró las verdaderas dimensiones del proyecto económico de Martínez de Hoz y criticó el modo autoritario en que estaba siendo implementado. A la vez, reconoció la capacidad del equipo económico para convencer y convertir sus intereses particulares en intereses generales, lo cual implícitamente significaba admitir que en buena medida estaba nadando contracorriente. En chistes y tiras cómicas representó a muchos argentinos pertenecientes a distintas clases sociales pero dispuestos a adoptar los valores del modelo liberal, aunque a largo plazo les fuera perjudicial. Seguramente muchos lectores empíricos de la revista se rieron de sí mismos frente a las caricaturas grotescas que de ellos ofreció la revista, aunque simbólicamente se identificaran con el lector enunciativo que la revista estaba construyendo, uno caracterizado por la sensatez, la seriedad y por tener "buen criterio", es decir, por no ser el "monstruo" que, según Fabregat, la "plata dulce" creaba. Apelando a la complicidad que genera la risa y aunque sea simbólicamente, *HUM®* los convocaba a ser parte de la selecta comunidad a la cual la "plata dulce" no lograba fascinar. Comunidad que no se dejaba engañar y que al igual que sus portavoces en la prensa, percibía las consecuencias nefastas de la política económica, sintiéndose en cambio comprometida con el viejo modelo desarrollista que terminaba de disgregarse.

Estas críticas a la economía se entrelazaban con aquellas dirigidas a la cultura dominante. En *HUM®*, la cultura fue representada en sus dos acepciones: como modo de vida y como manifestaciones artísticas, intelectuales e incluso deportivas. El primer aspecto estuvo estrechamente vinculado al humor costumbrista, de larga tradición en el país, cuyo despliegue en *HUM®* no asumió grandes innovaciones estilísticas ni temáticas[16]. Su prin-

16. No se soslaya que el humor costumbrista de la revista atravesó un proceso de politización debido a la clausura del espacio público, pero dentro de los límites de este trabajo, no será analizado.

cipal recurso era la sátira de quienes ocupaban posiciones dominantes en el campo cultural y mediático. La propuesta de *HUM*® consistió en faltarle el respeto a lo establecido y permitido por el "Proceso". Las caricaturas realizadas por Andrés Cascioli en tapa y por Sergio Izquierdo Brown en los interiores de la revista ridiculizaron a las principales figuras del periodismo, del deporte y la cultura del espectáculo[17].

De estas últimas, muchas eran las *sex symbols* que ganaron fama en la prensa y en el cine comercial –únicos canales permitidos. Se trataba de imágenes que no mostraban piedad alguna, estaban bien lejos de las célebres "Chicas" de Divito en *Rico Tipo* –anónimas, atractivas, sensuales con cinturas avispa que remarcaban sus curvas– y también se alejaban de aquella exaltación de la belleza femenina que había hecho *Satiricón* al publicar fotografías de bellas mujeres. *HUM*® se burlaba de estas mujeres convertidas en puro fetiche, y las desenmascaraban en sus imperfecciones físicas: celulitis, arrugas, bustos caídos y "rollitos" de más, curvas desmedidas o estiramientos quirúrgicos para evitar las arrugas (Figs. 28 y 29). *HUM*® criticaba la frivolidad, el poder y el avance de la mercantilización en las relaciones sociales que estas mujeres representaban. Ellas y los medios que las patrocinaban eran los exponentes de la cultura comercial, aquella que monopolizaba el campo de la cultura masiva debido a la aniquilación de la cultura "comprometida" o politizada y la crisis de la cultura moderna, las otras opciones que habían estructurado el campo a comienzos de los años setenta.

La connivencia entre cultura comercial y poder dictatorial era lo que transformaba a sus agentes en enemigos de *HUM*®. Y la revista los combatió con la sátira y desde la sección "Reportaje Fraguado" ya comentada. Su objetivo fue mostrar como ordinarios y chabacanos a esos seres que se consideraban extraordinarios para socavar su autoridad y su prestigio en el campo cultural y mediático. Se equiparaba y se homologaba lo viejo y caduco (decadente) del régimen con el patetismo del maquillaje y la negación del paso del tiempo, encarnado en las *vedettes*.

Como ya se señaló, *HUM*® combinó estas denuncias y ataques con una tarea reivindicatoria en sus reportajes y la sección "Consagraciones": en un contexto de violenta reducción de la esfera pública y del campo cultural y mediático, esta adquirió sentido político incluso con su prudencia inicial. Mientras Alicia Gallotti fue la reportera de la revista, la sección de reportajes se constituyó en un espacio propicio para reflexionar sobre la libertad, la disyuntiva de dejar o no el país y la capacidad de cambiar y adaptarse a circunstancias adversas. El tema de la libertad fue recurrente y fue también el modo implícito de aludir a su contrario: la censura y la autocensura. La

17. Las víctimas de su pluma fueron el periodista y relator de fútbol José María Muñoz, Bernardo Neustadt, Guillermo Vilas, Diego Maradona y otras estrellas del fútbol y el boxeo local, así como María del Carmen "Pata" Villanueva, Graciela Alfano, Leonor Benedetto, Moria Casán, Adriana Aguirre, Zulma Faiad, Susana Giménez, Susana Traverso y la pionera Isabel "Coca" Sarli.

censura era reconocida como una práctica arraigada en la cultura nacional. Por miedo o por precaución, apareció más asociada a los primeros gobiernos peronistas que a la coyuntura de ese momento, y cuando se hablaba del presente se señalaba como novedad la ausencia de directivas claras y el exceso de eufemismos. En sus testimonios, los entrevistados no hacían denuncias, hablaban a título personal sobre lo que habían vivido y cómo se habían adaptado a realidades hostiles. No había una mención explícita de los efectos más devastadores del "Proceso" en el área de la cultura, sino que apenas se sugería que el régimen expulsaba y desincentivaba a personas creativas, emprendedoras, con experiencia y, sobre todo, con ganas de trabajar y crear libremente. No se hablaba de la censura sino de "la fuga de cerebros", de la persecución a la inteligencia y de una sociedad a la cual se le impedía pensar por sí misma.

En ese panorama sombrío, era posible encontrar una cuota de optimismo en los reportajes de Gallotti que aludía a la existencia de pequeños y aislados espacios y a personas dispuestos a hacer cultura de calidad. Tangencialmente, Gallotti y muchos de sus entrevistados miraban a futuro y eso presuponía cambiar o adaptarse a las nuevas circunstancias. El tema de la adaptación que *HUM®* había satirizado con respecto a la "plata dulce" –adaptarse no significaba transformarse en un "monstruo" consumista, ni asumir acríticamente los nuevos valores que el régimen promocionaba– era abordado desde otro ángulo por Gallotti, quien buscaba legitimar su propio cambio de perfil con respecto a aquel que había ofrecido en *Satiricón*. Ella y sus entrevistados daban cuenta de una adaptación crítica, producto de un trabajo reflexivo.

El desafío de redefinir el contrato de lectura

A lo largo de 1979 y 1980, *HUM®* no paró de crecer: sus ventas fueron en constante ascenso, pasó a tener una periodicidad quincenal (abril de 1979), sumó más páginas por edición, incorporó colaboradores y mudó la redacción a unas oficinas más amplias. También en este tiempo la revista asistió a un proceso gradual de construcción de una identidad e imagen pública propias, el cual se aceleró con el alejamiento de Alicia Gallotti en abril de 1979. Este proceso estuvo marcado por la experimentación y la ausencia de un plan predefinido. Sus protagonistas obraban por "instinto", como explica Laura Linares: "Te mueve la curiosidad, el asombro o la sorpresa. Lo que no [...] te interesaba probablemente al lector tampoco le interesaba. [...] no había modelo a seguir [ni con que] competir" (entrevista, 15 de agosto de 2011). En ella, los colaboradores se sentían con libertad, Jaime Poniachik se lo explicó a los lectores, *HUM®* era:

> la **única** publicación donde puedo decir lo que me canta en ganas y donde nadie me pide que me ajuste a estúpidos criterios de estilo "la gente quiere tal y cual cosa", "la gente no quiere pensar demasiado", como es lo usual en los productos lavado-del-cerebro que conforman

la amplia mayoría del periodismo argentino (*H* nº 29, febrero de 1980: 76, énfasis en el original).

Se construía la imagen de *HUM*® como independiente de los dictados del mercado, como única y diferente en comparación con la oferta mediática de aquel entonces, como un espacio crítico (Chartier, 2005), que tenía como principio sorprender, provocar y desafiar al lector con una propuesta novedosa y creativa, no a la inversa (eso que "la gente quiere"). Sin embargo, que la curiosidad y el "instinto" hayan sido el principal *motor* de *HUM*® no impide reconocer que muchas decisiones editoriales se hayan adoptado racionalmente en función de los comentarios de los lectores o de los datos que aportaba el mercado.

Precisamente, los editores de *HUM*® no rechazaban jugar según las reglas del mercado, en todo caso, afirmaban que estas no eran la prioridad. Si una decisión se tomaba a partir del mercado, después se avanzaba según lo que dictase el "instinto". Un ejemplo es la apuesta a los jóvenes. Dada la buena aceptación que tenía la revista entre ellos, en especial, la columna de Alejandro Dolina, una mesa redonda propuso a unos veinte jóvenes de entre 16 y 21 años dialogar sobre sus posturas ante la vida, la muerte, el dinero y la fractura generacional. La mesa estuvo coordinada por el propio Dolina y por Gloria Guerrero, por entonces una joven de 21 años que acababa de ingresar al equipo de redacción. Guerrero había trabajado en *Expreso Imaginario* y, al presentarla a los lectores, *HUM*® reconoció públicamente la diferencia generacional que había entre ella y el resto del *staff*: "Nosotros, tipos de cuarenta otoños, [...] no estamos en condiciones de criticar a los más jovenzuelos"; en cambio, ella "opina sobre sus coetáneos, sin que nadie le indique lo que debe decir. Sin presiones de la redacción. Sin los lastres que suelen sobrellevar los jóvenes que recién empiezan en el periodismo" (*H* nº 10, marzo de 1979: 44).

Era novedosa la interpelación a los jóvenes: no había habido en las anteriores publicaciones humorísticas una acción semejante. Asimismo, en el contexto de la dictadura militar una propuesta como la mesa redonda y la búsqueda de un interlocutor directo cobraban especial significado debido a la centralidad que adjudicaron a este grupo social las políticas represivas, culturales y educativas del "Proceso". *HUM*® daba cabida a los jóvenes, reconociendo la ajenidad que la distancia generacional suponía con respecto del "nosotros" que inicialmente habían construido. Las diferencias serían respetadas; para eso habían convocado a una coetánea que los interpelara como pares. La ampliación del círculo de lectores que *HUM*® se proponía estaba basada sobre valores compartidos, como el respeto y la tolerancia, y sobre el reconocimiento a sujetos que, como ellos, ocupaban posiciones marginales en el campo de la cultura masiva y no se sentían a gusto con las políticas gubernamentales. El enunciador se distanciaba así del "discurso anti-joven" de los militares, que asociaba juventud con subversión y que había tenido significativo consenso desde fines de 1977 (Vila, 1985: 87).

La música –el rock nacional, en especial– fue el primer tópico a partir del cual Guerrero interpeló a sus coetáneos. Pero en la segunda mitad de 1979, cuando el rock argentino asistió a un resurgimiento, Cascioli reeditó *Rock SuperStar* –revista que había tenido una efímera existencia en 1977–, y las columnas de Guerrero abandonaron los temas juveniles y se dedicaron a los avatares de la "vida moderna" en un intento tardío de llenar el vacío dejado por Alicia Gallotti. Este desplazamiento temático coincidió con una mayor diferenciación de tareas en la redacción: Guerrero, Fabregat y Dolina pasaron a ser "colaboradores especiales" y a ellos se sumaban Abrevaya y Ginzburg, más otros colaboradores ocasionales que no tuvieron continuidad. Como parte de la definición del pacto de lectura aparecieron nuevas secciones y cambiaron de nombre algunas de las ya existentes. En marzo de 1979, se inauguró la sección "Espectáculo". Su nombre en letras de molde rellenas con la bandera estadounidense daba la bienvenida al espacio que estaría dedicado a criticar y satirizar a la farándula vernácula y a la cultura "comercial". Al poco tiempo, las incorporaciones al *staff* de Hugo Paredero, quien, sin carrera previa como crítico de espectáculos, rápidamente se hizo fama de severo, y de Carlos Braccamonte, seudónimo del experimentado crítico y director teatral Carlos Llosa, que ya había colaborado en anteriores publicaciones humorísticas, le confirieron solidez al perfil crítico de la sección. Y también, un nuevo nombre: "Picadillo Circo" que condensaba una doble referencia, por un lado, como traducción dislocada y paródica (una suerte de "falso amigo") de Picadilly Circus, la famosa y céntrica calle de compras y entretenimiento de Londres. Por otro, era un juego de palabras que aludía al popular "pan y circo", cuyos antecedentes se remontan a la Roma imperial como designación del sistema de distracciones que desde el poder se generan con el fin de manipular y controlar a las clases subalternas; "picadillo" aludía al desmenuzamiento crítico que la revista estaba dispuesta a hacer de aquel "circo" oficial. En síntesis, el "espectáculo" había sido reemplazado por el "circo" (o reducido a una condición burda y pasatista) y este se desbrozaba con seriedad, desde una posición especializada y autorizada, y con un lenguaje coloquial, irónico y metafórico, en sintonía con una publicación satírica.

Por otra parte, el deporte tuvo un lugar destacado. La coyuntura mundialista hizo de este y de sus figuras más populares un tema recurrente, que luego se acotó a una sección específica a cargo de Tomás Sanz. En continuidad con *Chaupinela* inicialmente se llamó "Y se terminó el partido..." pero en febrero de 1979 cambió su nombre por "Pelota. Órgano mensual de humor deportivo". Alojada en las últimas páginas de la revista, abordaba en clave cómica y crítica, cuestiones relativas a los deportes profesionales más populares, como el fútbol, el tenis y el boxeo: esa popularidad los acercaba al poder político y al mercado, y el estrechamiento de esos vínculos fue criticado en textos escritos, *cartoons* e historietas.

En mayo de 1979, la sección consolidó su perfil analítico y serio con la incorporación de José María Suárez, quien firmó sus notas bajo el seudó-

nimo Walter Clos, juego de palabras con la inglesa *water closet* (WC). El fallecimiento de Dante Panzeri antes del lanzamiento de *HUM®* la privó del destacado y polémico periodista. Suárez había conocido a Sanz gracias a Panzeri, que los había llevado al diario *La Prensa* y ahora era quien lo convocaba para *HUM®*. Walter Clos se destacó por sus críticas implacables hacia los dirigentes deportivos y la prensa gráfica deportiva, por sus denuncias de corrupción y del avance de la mercantilización en los deportes profesionales populares y masivos, en especial en el fútbol. Como sucedió con otras secciones de la revista, estas columnas se leyeron en clave política y se sumaron a las disputas entabladas con la cultura dominante y con el poder político encarnado en las fuerzas armadas.

Como *Chaupinela* y *Mengano*, *HUM®* tuvo una sección de juegos: "Juegos para gente de mente", a cargo de Jaime Poniachik, quien se basaba en el filósofo e historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945) cuyo libro, *Homo Ludens*, reivindicaba el juego como fenómeno cultural que cumplía una función social tan esencial como la reflexión y el trabajo: "No tenés que tomar la vida tan en serio que deje de ser un juego, no tan en broma que sea únicamente un juego" (*H* nº 29, febrero de 1980: 76).

La última incorporación significativa al equipo de redacción en 1979 fue la de Adelina "Mona" Moncalvillo. Cilencio le había comentado que la editorial estaba buscando a alguien que se hiciera cargo de los reportajes y Moncalvillo se presentó ante Cascioli. Al igual que Speratti, tenía un hermano desaparecido por su militancia en Montoneros; pero por hacerse cargo de su búsqueda, Moncalvillo fue echada de la Agencia Télam donde trabajaba y no lograba reinsertarse laboralmente (entrevista realizada por Felipe Pigna, 2008). Su primer reportaje, que salió publicado en octubre de 1979, inauguró un vínculo que se extendió por catorce años. Junto con el fotógrafo Eduardo Grossman hicieron una de las duplas más importantes del periodismo argentino. Moncalvillo subió la apuesta a la línea que había trazado Gallotti, la profundizó de tal modo que terminó por darle un carácter netamente propio[18]. Sin la fama y la exposición mediática de su antecesora, permitió que el protagonismo quedase a primera vista exclusivamente en el entrevistado y que la sección se despojara de cualquier vestigio de frivolidad (Fig. 35).

Los reportajes requerían un gran trabajo de producción y la decisión sobre quién era el entrevistado se tomaba, cuenta Moncalvillo, en "una reunión de equipo –Andrés [Cascioli], Tomás Sanz y yo– donde decidíamos quién iba a ser el personaje y a partir de ahí yo me ponía a trabajar por mi cuenta en cuanto a buscar en el archivo el historial. Fueron reportajes muy trabajados, yo entregaba más o menos 25 páginas por cada entrevistado y

---

18. Según Moncalvillo, fue ella quien le propuso a Cascioli "el rescate de figuras importantes para la gente que los conocía, para que supieran qué era de sus vidas, y para los que no las conocían, para que supieran que en este país había historia. [...] Yo insistí en que creía que teníamos que hacer desde *HUM®* un rescate de figuras" (entrevista realizada por Felipe Pigna, 2008).

tenía entre seis y siete páginas de la revista” (cit. en Díaz, 2004: 65). Así, Moncalvillo fue capaz de desarrollar una afinada sensibilidad para atravesar las barreras que levanta todo entrevistado, convirtiéndose en una destacada especialista en el género.



Fig. 35. Presentación del reportaje de Mona Moncalvillo a Aída Bortnik, fotografía de Eduardo Grossman, *HUM*® nº 31, abril de 1980.

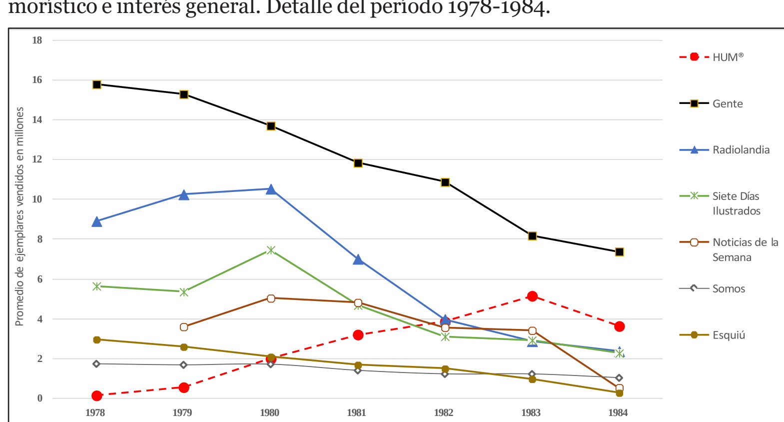
Entre octubre de 1979 y mayo de 1981, Moncalvillo entrevistó a personalidades de diversos ámbitos de la cultura, ampliando el círculo trazado por Gallotti. A las figuras de la televisión, el cine y la música, sumó de las artes plásticas, la literatura, el teatro, la radio, entre otros. Al trazar sus historias personales se continuó reconstruyendo la trama cultural y mediática de las últimas décadas, dejando en evidencia el potencial cultural de la sociedad argentina y las condiciones adversas que en el corto y mediano plazo impedían su despliegue. Con el tiempo, estos reportajes y su reportera, permitieron que *HUM*® sumase capital simbólico suficiente para entrar en disputa con las revistas de interés general sobre quien era la más seria, autorizada y creíble del mercado.

Con la excepción de “Juegos para gente de mente”, las secciones definidas a lo largo de 1979 continuaron mientras duró la dictadura militar. Estas no afectaron la primacía de la imagen sobre el texto escrito, ya que la revista amplió en varias ocasiones la cantidad de páginas editadas por número y también sumó a más dibujantes a su equipo[19], pero sí hicieron que *HUM*® dejara de ser una mera revista de humor gráfico. Estos cambios afectaron principalmente su aspecto periodístico y textual más que el humorístico e iconográfico. El hecho de que los nuevos colaboradores fueran poco conocidos por los lectores y no estuvieran asociados a los principales exponentes de la cultura dominante se proponía como una bocanada de aire fresco: no había deudas que saldar. Así cobraban mayor relevancia el contenido y la línea crítica y analítica. *HUM*® se despegó de sus antecesoras y de sus competidoras, configurando una propuesta editorial propia. Desde entonces comenzó a esbozar la aparente paradoja de articular la risa, el humor y la sátira con la opinión seria y el compromiso ante la realidad imperante.

19. En cuanto a los dibujantes, hubo un grupo estable conformado por Grondona White, Ceo, Lawry, Tabaré, Cilencio, Sanz, Meiji, Fontanarrosa, Fati, Limura, Marin y Rafael Martínez, y otro de colaboradores ocasionales, entre los cuales se destacaron Sergio Langer, Daniel Duel, Catón, Krunk, Colazo, Blopa, Ibáñez, Tacho, Douglas, Fortín, Ángel y Rep, entre otros.

El gradualismo y la coherencia con las cuales *HUM®* encaró los cambios también contribuyeron al éxito de la mutación de la propuesta. A diferencia de *Satiricón* en sus comienzos, los lectores no hicieron de *HUM®* un éxito comercial inmediato; pero las ventas anuales fueron en continuo ascenso entre 1978 y 1983. Según Matallana (1999: 90-93), el primer número vendió 22.478 ejemplares y el año 1978, con sólo seis números editados, tuvo una venta total de 156.238 ejemplares. Al año siguiente, *HUM®* casi cuadruplicó esas cifras al alcanzar los 565.947 ejemplares, lo cual permite hablar de un *boom* editorial. No obstante, y en comparación con el resto de las publicaciones periódicas de la época, esta cifra no era muy significativa: era tres veces menor que la de *Somos* y veintisiete veces menor que la de *Gente*, la principal publicación del mercado aunque a partir de 1978 había comenzado una declinación en sus ventas (véase Gráfico 2).

Gráfico 2: Circulación de publicaciones periódicas a escala nacional. Género humorístico e interés general. Detalle del período 1978-1984.



Elaboración propia, a partir de información del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC). Nota: Para la revista *HUM®* no fue posible reconstruir la serie de tiempo a partir de una misma fuente: los datos de los años 1978-1980 corresponden a Matallana (1999) y los del período 1981-1984 al IVC.

Como ya mencionamos, un fuerte estímulo a los cambios en *HUM®* fue el impacto que tuvo en los agentes del campo cultural y en un importante sector de la clase media el artículo "Desventuras en el país Jardín-de-infantes" de la célebre y prestigiosa escritora y cantante María Elena Walsh, que se había animado a exigir el fin de la censura y del paternalismo. Aunque reconocía la actuación de las fuerzas armadas en la "lucha antisubversiva"[20],

20. Walsh decía: "Que las autoridades hayan librado una dura guerra contra la subversión y procuren mantener la paz social son hechos unánimemente reconocidos. No sería justo erigirnos a nuestra vez en censores de una tarea que sabemos intrincada y de la que somos beneficiarios. Pero eso ya no justifica que a los honrados sobrevivientes del caos se nos encierre en una escuela de monjas preconciliares, amenazados de caer en penitencia en cualquier momento y sin saber

Walsh sintetizaba el malestar que había en el ámbito de la cultura pero que nadie hasta ese entonces había osado denunciar públicamente en un medio masivo. Para Novaro y Palermo (2003: 347), el artículo fue un "esfuerzo de transacción representativo de la forma en que se hallaban dispuestos a entender al régimen quienes se hallaban fuera del mismo y querían una vida diferente a la que este estaba permitiéndoles". El artículo abrió una senda que *HUM®* se mostró dispuesta a profundizar, como quedó en evidencia con la entrevista que Mona Moncalvillo le realizó. Al presentarla, la reportera reconocía que la cantautora había sacudido con un cachetazo a la sociedad argentina y agregaba: "El alegato estalló súbitamente desde las páginas a una sociedad que no ignora las verdades que ella disparó, pero que acostumbra taparlas con la sordina conformista y cómoda de cerrar los ojos para no ver, de taparse los oídos para no escuchar, de apretar los labios para no hablar" (*H* nº 24, diciembre de 1979: 45).

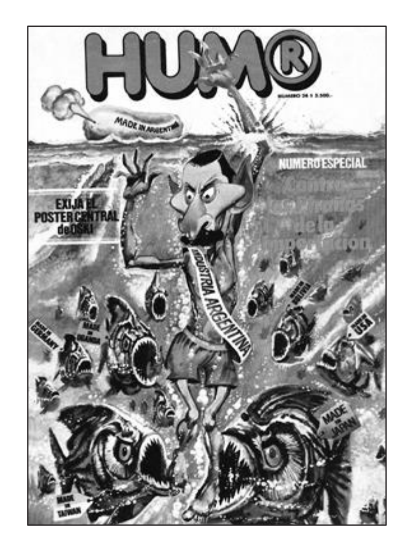


Fig. 36. Cascioli, *HUM®* nº 24, diciembre de 1979.

En las antípodas de *El Ratón de Occidente*, *HUM®* estaba dispuesta a no ser conformista ni a callar. En diciembre de 1979, se animó a publicar por primera vez en tapa una caricatura de Videla (Fig. 36). En ese mismo número, inauguró la sección editorial y se declaró contra el fin de las barreras aduaneras. La ampliación en la galería de personajes caricaturizables por Cascioli, al no encontrar obstáculo en la censura, contribuyó a la consolidación de la revista y al avance firme de su politización. Cascioli fue citado a Casa de Gobierno donde fue recibido por un capitán responsable de prensa en el Ministerio del Interior y, frente a otros editores de revistas, "nos dio una lección de cómo debía tratarse el tema sexo" (*H* nº 221, junio de 1988: 61). En aquella reunión, Cascioli preguntó si estaba allí por la portada que había hecho de Videla: la respuesta fue que él tenía total libertad de expresión, y "que no era por eso sino porque era una revista considerada pornográfica". El poder censor jugaba con la incertidumbre, con la ausencia de reglas claras, con el miedo que una citación de ese tipo generaba. Pero que la revista no

bien por qué. [...] Quienes desempeñan la peliaguda misión de gobernarnos, así como desterraron -y agradecemos- aquellas metralletas que nos apuntaban por doquier en razón de bien atendibles medidas de seguridad, deberían aliviar ya la cuarentena que siguen aplicando sobre la madurez de un pueblo (¿se acuerdan del Mundial?) con el pretexto de que la libertad lo sumiría en el libertinaje, la insurrección armada o el marxismo frenético" (*Clarín*, 16 de agosto de 1979).

fuera clausurada, que el gobierno mencionara como problemática sólo la cuestión erótica amén del aumento en las ventas –según Matallana (1999: 93), el número con la caricatura de Videla vendió 36.784 ejemplares– era una clara confirmación de la factibilidad de avanzar en su politización.

Y así sucedió a lo largo de 1980: *HUM®* articuló el carácter serio y crítico (que había esbozado en 1979) con una politización más explícita. E inicialmente, mientras el aspecto crítico de la revista tuvo especial despliegue en los textos escritos vinculados con las nuevas secciones y nuevos colaboradores, la politización se plasmó en imágenes. Caricaturas, *cartoons*, tiras cómicas e historietas fueron los espacios privilegiados. La imagen (o, más específicamente, la imagen cómica, con su ambigüedad inherente) fue el medio elegido por la revista para posicionarse políticamente. A partir de abril de 1980 las portadas de *HUM®* alternaron caricaturas de las figuras del espectáculo y del deporte con las de las principales autoridades militares y de los dirigentes de los partidos políticos que habían retornado a la escena convocados en el marco del "diálogo político". La sátira política continuaba en la contratapa o en las retiraciones. Allí sobresalieron las viñetas satíricas de Cilencio, publicadas a página entera y a color. Siguiendo la advertencia recibida desde el Ministerio del Interior, Cilencio abandonó la veta erótica para hacer sátira política, y a él se sumaron Horatius –humorista que también colaboraba con *The Buenos Aires Herald*–, Langer, Meiji, Lawry, Ceo y Viuti.

A diferencia de sus antecesoras, *HUM®* había conseguido evitar las reprimendas del poder censor municipal. Las excepciones fueron el ya mencionado primer número, el número 7 (su tapa, que satirizaba a los reyes de España, pudo ser exhibida una vez que terminó la visita de estos al país), y el número 30 correspondiente al mes de marzo de 1980, que sin explicación de motivos fue declarado de "exhibición limitada" (BOM nº 16.251, 04 de abril de 1980). Un caso llamativo es el registrado en septiembre de 1980 en el Boletín Oficial Municipal. El secretario de Cultura, Ricardo Freixá, decidió "desestimar la calificación aconsejada" por la Comisión Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas para las publicaciones *HUM®* nº 39, correspondiente a agosto de 1980, "por no observarse motivos suficientes que así lo justifiquen" (BOM nº 16.364, 19 de septiembre de 1980). En ese número, *HUM®* publicaba por primera vez una caricatura del ministro del Interior, general Albano Harguindeguy y, pese a las precauciones que adoptó desde el editorial, generó el malestar del militar o de su círculo (Fig. 51). Más allá de la ausencia de pruebas fehacientes, queda en evidencia que hubo un intento por impedir la difusión de dicha imagen, sin éxito. Asimismo, es muy posible que la revista haya reavivado involuntariamente una interna militar que con el tiempo se tornó cada vez más pública. De cualquier forma, este hecho da cuenta del poder de impacto que estaban alcanzando las caricaturas de las portadas de *HUM®*.

En 1980, la historieta ganó protagonismo. Entre la caricatura y el chiste de única viñeta, por un lado, y las notas escritas por otro, la historieta era un género que narraba una historia y no apelaba a la mera ilustración. Es-

tas narrativas dibujadas se ponían al servicio de la necesidad de expresar sentimientos y modos de percibir el mundo dispersos que, en conjunto se estructuraron como punto de vista de *HUM®*. La novedad fue la publicación de historietas unitarias con títulos, personajes o temas estables. La pionera había sido *Vida Interior* de Tabaré y a ella se sumó el *Romancero Ilustrado del Eustaquio* que, como el título indicaba, era la versión ilustrada de la columna de Aquiles Fabregat. El dibujo estuvo a cargo de Tabaré, el otro integrante de esta dupla autoral muy prolífica. La imagen potenció la presencia de lo popular y lo escatológico con el sesgo grotesco, machista y racista de la columna[21]. Debido a las fuertes críticas que *HUM®* recibió de algunos lectores, la historieta dejó de publicarse pero el poder de esa reprobación no fue suficiente para impedir que su versión escrita continuara integrando la sección "Nada se pierde". En su reemplazo, los autores crearan otra historieta.

Al este del Picho-Pocho fue la sucesora, se editó por cinco meses y su título era una parodia de la película dirigida por Elia Kazan y protagonizada por James Dean en 1955, *Al este del paraíso*. En este caso, el "paraíso" se había convertido en un país ficticio de África llamado "Yorugua" donde se producía un golpe de Estado (evidente versión lunfarda o "vesre" de Uruguay, el país oriental, al este del Río de la Plata, que estaba bajo una dictadura militar desde 1973). Sin embargo, cada entrega hacía una inequívoca referencia a la realidad inmediata. Realizada por uruguayos en la Argentina, esta parodia política era un guiño que interpelaba a argentinos, a uruguayos (incluidos los residentes en la Argentina), explotando además el hecho de que gracias al turismo la revista circulaba por el país oriental. *HUM®* publicó historietas costumbristas de Alfredo Grondona White, *Historias por hora* de Carlos Trillo y Sanyú e *Historias de Modes*, de Reynoso e ilustrada por Sanyú. En 1980, Cascioli adquirió los derechos de la tira humorística *Les Frustrés*, de la francesa Claire Bretécher publicada en el semanario *Le Nouvel Observateur*. Con el alejamiento de Patricia Breccia y Lucy de Saccomanno, que habían colaborado en los inicios de *HUM®* con *Rita y los oficios*, Bretécher se convirtió en la única mujer dibujante; el suyo fue además el único material extranjero contratado por la revista. Su historieta estaba protagonizada por una mujer y se reía de la clase media acomodada francesa de izquierda, también de las posturas o imposturas del feminismo. Al estar despojada de marcas muy localistas y abordar temas sociales y costumbristas con eje en la mujer como la maternidad, la pareja, el matrimonio, los hijos, las suegras, las madres, el consumo y los quehaceres domésticos, se adecuaba al lector y lectora porteños de esa misma franja social. El dibujo sobresalía por su sencillez, realismo y expresividad. De este modo, la revista, hecha mayoritariamente por hombres, ofrecía a sus lectoras un espacio donde reírse de sí mismas y a los hombres la posibilidad

21. Para un análisis detallado y sugestivo de esta historieta y la recepción que de ella hicieron los lectores, véase Eduardo Raíces (2010).

de reírse aún más de ellas, como algunos ya lo hacían con los chistes de Marín, a pesar de las denuncias por machismo.

Precisamente, el machismo y la adquisición de material extranjero fueron cuestiones ante las cuales *HUM®* se creyó obligada a dar explicaciones. En el primer caso, fue Aquiles Fabregat quien respondió a las críticas recibidas, desestimándolas por carentes de humor[22]. *HUM®* no rompía con una larga tradición de humor costumbrista que tenía a la mujer y al matrimonio como blanco de las burlas, aunque después de la defensa de Fabregat los chistes y las notas de este tipo escasearon. En el segundo caso, Cascioli debió dar una explicación porque la publicación de material extranjero a primera vista contradecía la defensa de la industria y el trabajo nacionales que militantemente había asumido ese medio. Pero su director adujo que no era un fundamentalista de lo nacional, sino que más bien se guiaba por la "sustitución de importaciones" pero mientras no hubiera en el ámbito local una producción de calidad que sustituyese lo foráneo no veía con malos ojos tomar el material existente. En una profesión dominada por el sexo masculino, Bretécher llenaba un vacío, y Cascioli difundió su obra con la esperanza de que fuera fuente de inspiración para que otras mujeres se animaran a incursionar en el mundo del humor y la historieta, como en efecto sucedió en 1981 cuando *HUM®* incorporó a Marta Vicente, cuyas producciones estaban muy influidas por los temas, el estilo gráfico y humorístico de la francesa.

En 1980, *HUM®* sumó dos historietas que habían comenzado en otros medios, pero que rápidamente los lectores asociaron con ella. Una era la ya célebre *Boogie, el aceitoso* de Fontanarrosa. Las aventuras de esa mezcla de agente de la CIA, gángster y matón de ultraderecha, según la caracterización que de Boogie hizo Sasturain (1995), habían comenzado en *Hortensia*, luego pasaron a *Siete Días* y continuaron en *HUM®*. La otra historieta fue *Las Puertitas del Sr. López*, con guión de Carlos Trillo y dibujos de Horacio Altuna, que provenía de *El Péndulo*, revista editada desde 1979 por La Urraca. Trillo y Altuna habían trabajado juntos en *Mengano*, se habían consagrado en el diario *Clarín* con la tira *El loco Chávez*[23] y en abril de 1980 se incorporaron a *HUM®*. De este modo, la revista confirmaba su capacidad para reunir a los mejores historietistas y humoristas argentinos. *Las Puertitas…* se destacó por ocupar cinco carillas –a las demás historietas se destinaban apenas una o dos–, por combinar un dibujo realista con el uso profuso de

---

22. "En esta revista han aparecido notas aparentemente machistas. Y también se han publicado protestas femeninas. Las primeras fueron casi siempre de corte humorístico: las segundas, curiosamente no tanto. El autor de las siguientes reflexiones está convencidísimo de no ser un machista (y mucho menos un feminista, por supuesto). Y en tal creencia, se siente capaz de internarse en este peligroso mar de sargazos que es el ataque del sexo opuesto, a través de ciertas observaciones matrimoniales" (*H* nº 58, mayo de 1981: 39).

23. Por su parte, en 1978, Trillo obtuvo el premio *Yellow Kid* al mejor autor internacional que se otorga en el Festival de Historieta de Lucca, Italia.

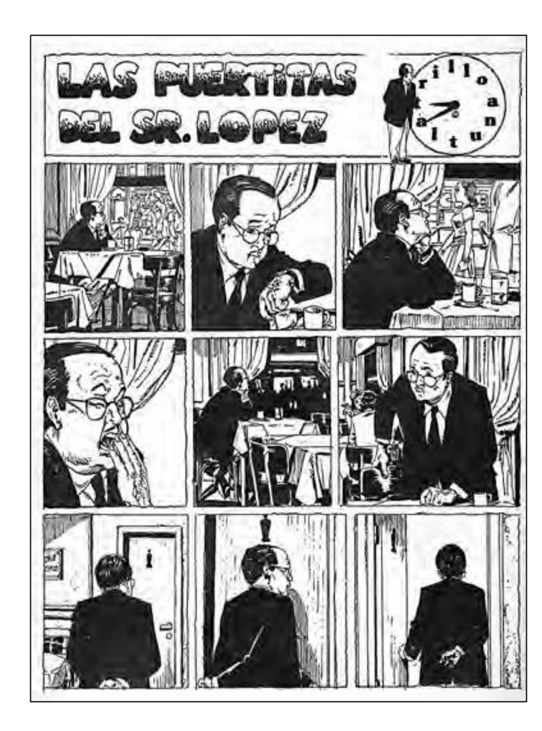


Fig. 37. Carlos Trillo y Horacio Altuna, “Las Puertitas del Sr. López”, *HUM®* nº 31, abril de 1980 (detalle).

plenos negros y la poca presencia de grises, y por su tema. No se trataba de una historieta cómica sino que abordaba la evasión de la rutina hogareña y oficinesca, la represión, la mediocridad, la resignación y el conformismo en situaciones percibidas como agobiantes y opresivas, todo con una fuerte impronta moralista (Fig. 37). Como señala Sasturain (1995: 209), López es “mediocre, su puertita es una salida, no una solución”. Según Altuna, la historieta tenía un humor amargo, a veces negro: “El único sentimiento noble que podía despertar era la piedad. La conducta de López era bastante despreciable por su permanente huida de la realidad y de los problemas. Igual creo que tenía momentos en que se debía sonreír ante lo implacable que era el destino con él” (entrevista en Díaz, 2004: 73).

Las Puertitas... fue una historieta emblemática de *HUM®*. El juego de dobles lecturas y la mezcla de sentimientos que se proponía suscitar consolidaron una complicidad con los lectores que trascendió las intenciones de los autores. Como recuerda Trillo, “nuestra intención no fue ni la denuncia al orden imperante ni nada por el estilo. Nunca cuando escribí lo hice queriendo decir nada más acá ni más allá de lo que dije. Contar una historia fue mi propósito y no hacer ideología a través de ella” (entrevista de Vazquez, L. 2009). Se publicó hasta septiembre de 1981, cuando Altuna se fue a vivir a España y se complicó el proceso productivo. Su éxito fue tal que se reeditó como libro y en 1988 fue llevada al cine.

En julio de 1980, *HUM®* presentó *El Profesor Laposta*, una historieta de Ángel que se publicó hasta la repentina muerte del humorista en mayo

de 1982. La tira satirizaba la política económica de Martínez de Hoz y a los aliados del ministro. El protagonista era un profesor cuyo apellido, "Laposta", remitía a la expresión coloquial "tener la posta" o "la justa", es decir, tener la información exacta, esa que pocos conocen. En su presentación, Laposta dividió a los lectores de la revista en dos tipos: por un lado, los económicamente bien posicionados y, por otro, el empleado de comercio, el profesional y el estudiante que debía "hacer un vale para poder comprar *HUM®*". A ambos les iba a explicar "cómo viene la mano en materia económica ¡pero ojo! Científicamente [...] para acabar de una buena vez con esta tomada a la chacota del tema" (*H* nº 39, julio de 1980: 25). De la historieta, el lector no debía esperar mero entretenimiento porque, entre ironías y sátiras, había una tópica seria y comprometida y una intención pedagógica ante una realidad económica percibida como problemática.

El carácter serio de *HUM®* se extendió a la denuncia contra ciertas profesiones liberales por falta de ética por medio de dos historietas que comenzaron a publicarse a fines de 1980. Sus protagonistas eran profesionales y arquetipos de la "viveza criolla" al servicio del poder. Una fue la historieta de Alfredo Grondona White protagonizada por el doctor Piccafeces, un abogado mercenario que creaba o provocaba pleitos en beneficio propio. La historieta surgió motivada por un hecho real: Cascioli y la editorial habían sido víctimas de un "Piccafeces" que habría convencido a una actriz de que les iniciara juicio por daño moral. Inicialmente, la historieta no iba a tener continuidad pero al final la tuvo y el Dr. Piccafeces devino una figura asidua de las páginas de *HUM®*. La otra fue *La Clínica del Dr. Cureta. Oda médica* de Ceo y *Meiji*. Cureta era el arquetipo del profesional y empresario de la salud corrupto y sin escrúpulos, exponente del avance en la mercantilización de lo que para muchos aún era un derecho social. La trama de la historieta y las denuncias presentadas en clave de "picaresca porteña" resultaban verosímiles porque, en efecto, muchas de ellas estaban basadas en datos y hechos reales. Su guionista, Meiji (Jorge Meijide), es médico además de dibujante y conocía los entretelones de la profesión, lo que fue percibido por los lectores médicos, que en muchos casos le acercaron a la redacción sus testimonios y denuncias de situaciones irregulares en clínicas y hospitales. *La Clínica del Dr. Cureta* fue otra de las historietas emblemáticas de *HUM®* y, como *Las Puertitas del Sr. López*, fue llevada al cine en 1987.

La última historieta que cabe recordar es *Los Superados* de Viuti. Surgió en reemplazo de *Los Avivados* y apuntaba a reírse de quienes pretendían intelectualizar todo, incluso hechos más banales. *Los Avivados* y *Los Superados* se burlaban del sentimiento de superioridad y pedantería en boga en los primeros años setenta y cuyos resabios aún se encontraban en ciertas fracciones de las clases medias. *HUM®* fomentaba la inteligencia, la crítica y el compromiso pero estas características debían estar regidas por la mesura y la sensatez, anclarse en la realidad, además de tener un fundamento noble, todo lo contrario de ser un fin en sí. La crítica, la reflexión y la risa sin respaldo de acciones concretas no formaban parte de los valores

defendidos. Todo tenía un límite, había que saber encontrar el equilibro, el punto medio: esa era la apuesta de la revista de Cascioli. Más allá de las diferencias temáticas, estéticas y del tipo de risa que promovían, todas estas historietas tenían un trasfondo a la vez reflexivo. Y esta combinación, tradicional en la fórmula *castigat ridendo mores*, fue interpretada en clave política por parte de muchos lectores.

En 1980 se consolidaron las columnas escritas creadas durante el año anterior y se crearon nuevas que, si bien tuvieron diferentes autores, eran expresión del estilo de *HUM*®. La combinación de todas estas columnas junto al material humorístico conformaron el "discurso mixto" que Francine Masiello (1987) identificó en *HUM*® como recurso con que esta respondía a las autoridades y contrarrestaba el discurso de la prensa dominante. El discurso mixto implica una "estrategia de la heterogeneidad" (Masiello, 1987: 21), que la revista plasmó en "un vínculo evidente entre las culturas intelectual y popular", en el cual la yuxtaposición y la amalgama de la inventiva oral de la clase media urbana y las producciones del mundo letrado tuvieron un lugar destacado y fueron clave para el éxito de la revista. Periodistas y lectores compartían modismos, giros y reflexiones, por lo cual el diálogo no sólo se veía favorecido sino que se percibía como horizontal, entre sujetos con un mismo status.

Inaugurada en diciembre de 1979, la sección editorial rápidamente cobró protagonismo. *HUM*® supo sacarle gran provecho a este espacio privilegiado de opinión cuyo objetivo es persuadir, modificar o reforzar ciertas creencias o representaciones en los lectores a partir de la toma de posición y de su fundamentación. A lo largo de 1980 se consolidó Moncalvillo con la sección de reportajes y "Picadillo Circo" se enriqueció con más páginas y colaboradores: se sumaron Jorge Garayoa y Aníbal Vinelli[24], quien a partir de 1981 se destacó a cargo de la subsección "Cortes & Confesión", dedicada a la censura cinematográfica. Garayoa también fue autor de notas con una fuerte dosis de crítica social y costumbrismo en las que quedaba de relieve las miradas satíricas sobre profesiones liberales, una suerte de complemento a las historietas antes señaladas. La lectura en clave política que se hizo de estas notas de opinión implicó que el compromiso de *HUM*® enfatizara una fuerte impronta moral, ya que las críticas por lo general resaltaban la falta de escrúpulos y ética profesional.

A las columnas de Gloria Guerrero, Alejandro Dolina, Aquiles Fabregat y Jorge Garayoa, se fueron sumando las de Amelita Arias, Guillermo Saccomanno, Miguel Grinberg, Juan Sasturain, Juan Carlos Kreimer y Sibila Camps. Provenientes de diversos espacios, con trayectorias y estilos diferentes, se veían aunados en la diferencia y a sí se reforzaba la mixtura de su discurso. Arias no era periodista profesional: se había acercado a la

24. Vinelli había sido jefe de Espectáculos del diario *La Opinión* y escribía simultáneamente en la revista de rock *Zaff!!*

redacción[25] y pasado a ser "una nueva voz femenina" que abordó cuestiones sociales y costumbristas (*H* nº 25, diciembre de 1979: 54). Saccomanno era escritor y poeta, y se dedicaba a escribir guiones de historietas para las editoriales Columba y Record, pero sus colaboraciones para *HUM®* fueron notas de opinión con sesgos ensayísticos que devinieron en la serie "Malos aires, Buenos Aires". Por su parte, Sasturain hacía crítica literaria, en el último tiempo se había vinculado con la historieta, el humor gráfico y "todas las formas de la literatura de los medios de comunicación masiva" (*H* nº 38, julio de 1980: 39). Había colaborado esporádicamente con los diarios *La Opinión* y *Clarín*, con las revistas literarias *Los Libros*, *El Péndulo* y en el momento de ingresar a *HUM®* era periodista de *Medios y Comunicación*. Sus columnas fueron reflexiones sobre el estado de la cultura masiva en el país. Luego tuvo a cargo una sección dedicada a las novedades editoriales de la literatura argentina. Los antecedentes de Grinberg y Kreimer remitían al movimiento contracultural y al rock nacional de los años sesenta. Grinberg publicó notas aisladas sobre cultura y música y al poco tiempo se dedicó exclusivamente a *Mutantia*, emprendimiento editorial en el cual estaba asociado con Cascioli, como veremos en el capítulo 5. Y por último, Sibila Camps, proveniente de una familia vinculada con el medio musical había iniciado su carrera periodística tres años antes en *La Opinión*.

La incorporación más significativa, no obstante, fue la de Claudio Bazán, seudónimo con el cual firmó el economista Roberto Frenkel. Con su ingreso, a partir de septiembre de 1980, *HUM®* volvió a tener una columna económica después del vacío dejado por Ácido Nítrico a fines de 1979. Frenkel llegó a *HUM®* gracias a un compañero de terapia grupal, Michel Gaffré, quien trabajaba en la parte gráfica de la editorial y le comentó que estaban buscando alguien que escribiera de economía. Con un importante currículum académico, Frenkel era asesor en temas económicos, licenciado por la Universidad de Buenos Aires, hizo cursos de posgrado de economía y sociología en Venezuela y estuvo en Chile como asesor del Ministerio de Economía y Hacienda, y como investigador y profesor universitario durante el gobierno de Salvador Allende. En 1974 regresó a Buenos Aires y en 1977 ingresó como investigador al Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) y como profesor al Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). También constaba en sus antecedentes haber colaborado con la revista política *Línea*, emprendimiento editorial de un grupo nacionalista peronista que en su momento había apoyado a López Rega. Allí fue donde usó por primera vez el seudónimo de Claudio Bazán. La decisión de recuperarlo no fue por una cuestión de seguridad –Frenkel no sentía que ponía en riesgo su vida por colaborar con *HUM®*: "Yo hacía cosas más arriesgadas. Hacía militancia política clandestina en el peronismo [...] empecé a trabajar con [Antonio] Cafiero, que había organizado el Movimiento de Unidad,

25. *HUM®* recibía constantemente notas escritas por los lectores que esperaban que fueran publicadas en la revista, pero en su mayoría quedaban inéditas, como se informaba en el correo de lectores.

Solidaridad y Organización, que era una especie de renovación del peronismo, cuando la actividad política era ilegal"–, sino más bien para separar al economista del periodista y porque "me pareció gracioso conservar el seudónimo, el personaje ese que me había inventado. No por *HUM®* sino porque ya lo tenía y me había gustado la idea de escribir con seudónimo" (entrevista en Díaz, 2004: 69).

A diferencia de Ácido Nítrico, que era un periodista y humorista que escribía sobre economía, Frenkel era un académico dispuesto a incursionar en la prensa de humor gráfico: su creación Bazán se presentó como economista y reconoció que "casi a priori, supone cierta falla en el sentido del humor. [...] Dicho de otra manera, ¿qué tiene de graciosa la situación económica del país?". Sin embargo, se justificaba su incorporación porque "la colección del *Boletín Semanal* [del Ministerio de Economía] encierra un riquísimo material humorístico, una inagotable mina de 'gags', chistes, malentendidos, ridículos, dobles sentidos y toda la gama de trucos que despiertan la hilaridad del género humano" (*H* nº 43, septiembre de 1979: 42). Precisamente, esos documentos oficiales junto con las declaraciones públicas de los responsables de la cartera económica fueron las principales fuentes de información sobre las cuales Bazán construyó sus análisis y sus ironías, apropiándose de estas voces autorizadas pero de forma desviada al inscribirlas en clave crítica en una nueva trama de sentido. Sus notas apelaron a la ironía y a las metáforas burlonas para acercar al lector sus reflexiones sobre las novedades en materia económica. De este modo, a la crítica económica expresada en viñetas, *HUM®* sumó esta columna de opinión.

La última sección en crearse durante esta etapa fue "Las páginas de Gloria". Surgía del reclamo de Guerrero por tener su página exclusiva y sería "Un rincón para comunicarles pálidas y entusiasmos a sus coetáneos" (*H* nº 53, marzo de 1981: 93). Ante el fracaso de conquistar al público joven con revistas especialmente dirigidas a ellos como fueron *Rock SuperStar* y *Hurra*, Cascioli volvió a la idea inicial por la cual habían incorporado a una coetánea para que interpele a los jóvenes y de este modo ampliar el "nosotros" que la revista había construido debido a que originalmente tenía unos 40 años de edad, era "serio" y "maduro" y "no entendía de música rock ni de cuestiones juveniles". A diferencia de la dictadura, que respondió con mayor represión a la masificación y politización del rock, *HUM®* optó por integrarlo a su propuesta, por difundir su actividad y por construir una manera alternativa de ser joven contraria a la oficial, la oficialista y la ofrecida por las industrias culturales dominantes. En "Las Páginas de Gloria" se publicaron inicialmente crónicas de los recitales y reseñas de las novedades discográficas de grupos e intérpretes nacionales y extranjeros. Luego, se sumaron entrevistas realizadas a los músicos más destacados del rock local y sudamericano. *HUM®* le transfirió al rock su capital, lo legitimó como práctica cultural: el movimiento rock, su música y su gente debían ser tomados culturalmente en serio.

A la par de “Las páginas de Gloria”, se inauguró la sección de crítica musical “Los Rayados de *HUM®*” en la cual Guerrero, Fabregat, Sasturain y Camps comentaban las novedades discográficas “interesantes” que llegaban a la redacción. Con ambas secciones y los reportajes que Moncalvillo les hizo a músicos, la revista ampliaba sus espacios de interés e injerencia dentro de la cultura masiva. El interés por la música, se sumaba al que ya había demostrado por el teatro, por el cine, por la plástica, la literatura y demás expresiones.

HUM® tenía límites: a diferencia de *Satiricón* y de *Tía Vicenta*, no se reía de todo. No era irreverente ni veía lo absurdo de las cosas; los alcances de su sátira se combinaban con una fuerte impronta moral. En buena medida, recuperaba el tipo de risa comprometida con valores considerados universales que Quino había desplegado en su mundialmente célebre tira *Mafalda*. A la vez, desbordaba paulatinamente los límites del género humor gráfico para así transformarse en una revista política y cultural. Esta mutación abrió un pasaje hacia posiciones de mayor centralidad en el campo cultural y mediático. Los lectores reconocieron ese cambio, por ejemplo: *HUM®* “cumple una verdadera función social, especialmente en lo que respecta a opinar en forma comprometida y sin obsecuencias. Alguien tiene que decir las cosas que andan mal, y ustedes lo hacen con humor y calidad” (correo de lectores, *H* nº 38, julio de 1980: 14).

Esta transformación se vio por el crecimiento sostenido de la publicación. La cantidad de páginas por número siguió en aumento: en abril de 1980, *HUM®* alcanzaba las cien y un año más tarde, las ciento veinte. Desde luego, las ventas respaldaron esta tendencia ascendente. Según sostiene Andrea Matallana (1999: 93), en 1980 la revista vendió dos millones de ejemplares, superando a la revista *Somos* y acercándose a las ventas de *Esquiú Color*. Este ascenso de *HUM®* contrastaba con el repliegue que registraban *Gente* y *Radiolandia*, aunque la brecha entre ellas no dejaba de ser significativa. Sin publicidad en sus páginas, *HUM®* dependía de sus lectores pero muchos de estos tenía la práctica de leer ejemplares ajenos. Al tanto de esta circunstancia, el equipo de redacción inició una original campaña para que estos lectores “de ojito” o “de prestado”, que conformaban lo que en la jerga periodística actual se llama *reader ship*[26], compraran la revista. Ésta consistía en amenazantes y graciosos cabezales escritos por Aquiles Fabre-

26. El *readership* mide la cantidad de personas que lee un ejemplar de diario o revista además de su comprador: este grupo no compra la publicación pero la lee. Según Pascual Orellana del IVC, se trata de un estudio muy costoso que la mayoría de las empresas editoriales locales no acostumbran hacer. En el caso de *HUM®*, Cascioli y sus socios sabían de modo informal que el *reader ship* de la revista era alto (entrevista a Enrique Vázquez, 18 de mayo de 2011). En 1981, Ediciones de la Urraca contrató los servicios de Grafitendencias que ofrecía la consultora Mercados & Tendencias y estableció que en septiembre de 1981, *HUM®* tuvo una circulación de 136.881 ejemplares y un *reader ship* de 5,7, alcanzando entonces los 780.221 lectores (Memo interno de Ediciones de la Urraca. Agradezco a Marcelo Lawryschenko –Lawry– por alcanzarme este documento).

gat dirigidos a los lectores que prestaban la revista: "Tome precauciones: cierre bien el gas, no abra a extraños y no preste *HUM*®" o "Al que presta revistas de humor, le crece la próstata", para quienes la pedían prestada: "Pedir prestada una revista de humor es una demostración de miseria moral" o "Leer *HUM*® de prestado es un acto blasfemo y hereje"; y a quienes la leían "de ojito", por ejemplo, en el transporte público: "Leer *HUM*® de ojito, provoca estrabismo y astigmatismo". También hubo una interpelación al canillita, de quien se presumía que leía la revista en su puesto de diarios, para que la exhibiese en un lugar privilegiado: "Sr. Canillita: su quiosco lucirá bellísimo si cuelga esta revista bien a la vista" o "Sr. Quiosquero: la revista *HUM*® trae buena suerte".

Otra estrategia para ampliar el círculo de lectores, aunque más convencional, fue publicitarse. *HUM*® lo hizo en *Clarín* y en otros medios. Inesperadamente, esto generó prácticas de lectura y de circulación que sorprendieron a sus editores. La redacción comenzó a recibir cartas de presos políticos que pedían que en la publicidad de *HUM*® en *Clarín* pusiesen la mayor cantidad de información posible porque, si bien no se permitía el ingreso de la revista a las cárceles, sus familiares envolvían en páginas del matutino especialmente elegidas los objetos que llevaban (entrevista a Cascioli, en Pigna, 2008).

El aumento de las ventas, de las cartas de los lectores que llegaban a la redacción y de las visitas que recibían de algunos de ellos fueron el "termómetro" que tenían los editores para saber que iban por buen camino (entrevista a Tomás Sanz, 17 de diciembre de 2010). Como también recuerda Sanz, "La adhesión aparecía en las cartas… y empezamos a sentir algo muy lindo, el cariño en la gente, cosa que nos comprometía muchísimo. [Venía a la redacción] gente con tortas, con regalos, el que quería charlar, el que quería saber algo más" (*H* nº 221, junio de 1988: 61). La publicación que inicialmente se había convertido en un espacio de encuentro para los profesionales del dibujo, ampliaba entonces su radio de acción, involucrando a otros sujetos que se sentían identificados con los sentimientos y las posiciones divulgados. Alfredo Grondona White dejó registro gráfico con una galería de esos "visitantes de todo tipo, laya, pelo, edad, sexo y condición social" que hicieron de *HUM*® "la redacción más visitada del mundo" (*H* nº 62 julio de 1981: 48-49),

El crecimiento de la revista generó el acercamiento de anunciantes que le habían dado la espalda debido a las posturas críticas y satíricas que la tipificaban como "de izquierda". De esa ausencia, había hecho su valor agregado. Como parte de su rechazo al avance de la mercantilización de las relaciones sociales, muchos entendieron que el equipo editorial era renuente a la publicidad; una vez que los anunciantes se interesaron, apareció la encrucijada de tener que asumir que los necesitaba y que no era una cuestión de principios como muchos habían creído (sin verse desmentidos). Anticipándose a las críticas y a las acusaciones de traición, *HUM*® se explicó y se justificó desde el editorial "Estamos pegando el estirón pero no vamos a cambiar la voz"

(*H* nº 43, septiembre de 1980: 3). Remontándose a sus orígenes, contaba que nunca habían pretendido ser una publicación masiva ni "hacernos millonarios [...]. Empezamos sin publicidad, con el apoyo de unos pocos y las pálidas de muchos que nos auguraban una temprana desaparición": el éxito lo habían conseguido "sin apelar a los recursos fáciles que todos conocen". La revista construía su pasado. En 1980, consideraba haber alcanzado la etapa más difícil, "la pubertad", gracias al apoyo "incondicional de miles de lectores" que permitía:

> decantar el material, mejorar el producto, aumentar el número de páginas. Y también ha posibilitado el acercamiento de un puñado de empresas avisadoras, que confían en nosotros a despecho de algunas prédicas insidiosas de sectores interesados que intentan hacernos parecer como marginales (*H* nº 43, septiembre de 1980: 3).

Parte de la "pubertad" de *HUM*® era la incorporación de un "departamento publicitario" a su redacción y aceptar avisos. Sin afectar sus valores fundamentales: la capacidad de diálogo "con todos y cada uno", la honestidad y la independencia periodística (*H* nº 36, junio de 1980: 3). Y la honestidad precisamente consistía en explicarles a los lectores que, como para cualquier editorial pequeña, los anunciantes significaban estabilidad económica y "la certeza de seguir en el camino de la superación. Pagando más las mejores colaboraciones, aumentando páginas, elevando el nivel de la impresión" (*H* nº 43, septiembre de 1980: 3). Asimismo, aparecía la proclama de que "No somos ni seremos nunca, felizmente, periodistas mercenarios. Y nos seguiremos reservando el derecho de rechazar cualquier promoción paga de hombres, empresas u objetos que no nos inspiren confianza". En eso había una pretensión de distanciarse de quienes "cambian de ideas y archivan la dignidad cuando la buena vida les hace una caída de ojos". A modo de recordatorio al lector se sostenía que *HUM*® era la "única revista argentina" que no incluía material "de relleno": si lo normal para una publicación era destinar un 25% a la publicidad, en *HUM*® alcanzaba un 15% "para el inmediato agregado de páginas". De esta manera, se buscaba congeniar intereses comerciales con un *nosotros*, que hasta ese entonces se había mostrado reacio a los mandatos del mercado. Pese a este esfuerzo de aclaración hubo lectores que reprocharon a ese enunciador plural haberse convertido en "comerciantes ¿de qué otra forma se puede llamar a quienes venden una revista con más de diez por cierto de su superficie ocupada por avisos pagos?". *HUM*® no ignoró el reclamo; por el contrario, publicó la carta aunque en la sección del correo "La cartita tontuela de la quincena" bajo el título "Lector ligeramente despistado" y adjuntó la siguiente respuesta: "¿Qué pretendés de nosotros? ¿Qué les digamos a los avisadores que hemos decidido regalar los espacios? ¿O que les digamos que no les publicamos nada?" (*H* nº 55, marzo de 1981: 25). De este modo, dio por saldada la cuestión.

Otra decisión de Cascioli, una que desde los tiempos del primer *Satiricón* ninguna publicación satírica había vuelto a tomar, fue afiliar a *HUM®* al Instituto Verificador de Circulaciones (IVC) para atraer anunciantes, pero sobre todo para tener un control y testimonio externos respecto de las ventas de la revista. Cascioli había tenido problemas con sus socios comerciales de Cielosur. La informalidad inicial de la sociedad que habían formado en 1978 encontró sus límites con el crecimiento de la revista[27].

Censores y mediocres

Decidida a ahondar en la senda que María Elena Walsh había abierto con su artículo, a fines de 1979, *HUM®* abordó abiertamente el tema de la censura. No era una pionera: *Clarín* y *La Nación* también la criticaban[28]; pero en su propio caso era parte de un movimiento destinado a ampliar los márgenes de lo decible. *HUM®* pasó de reivindicar la libertad a través de Gallotti a problematizar la censura gracias a Moncalvillo. María Elena Walsh fue entrevistada pero la sorpresa fue el reportaje al célebre censor, Miguel Paulino Tato publicado en octubre de 1979. Resulta llamativa la decisión de darle espacio a este personaje controversial que asistía al ocaso de su figura: había sido jubilado y sacado de la función pública en 1978; bajo el seudónimo de Néstor había vuelto a ser crítico de cine en *Esquiú Color*. ¿Por qué no entrevistar a las víctimas de la censura? Lo cierto era que estas, si estaban vivas y en el país, tenían miedo a denunciar abiertamente su situación o, si aún estaban prohibidas y sus vidas corrían o podían correr riesgo, hacerles un reportaje era un desafío más importante del que convenía afrontar. *HUM®* optó por la estrategia de aprovechar a quienes se animaban a decir algo contra el gobierno y lo entrevistaba siempre y cuando pudiese hacerles las preguntas cara a cara, como fueron los casos de Kive Staiff y Francisco Manrique (*H* nº 221, junio de 1988: 62). Cuando esto no fue posible, como

---

27. Nora Bonis recuerda que "había manejos que no eran claros. Andrés estaba todo el tiempo entretenido en la producción y los otros manejaban toda esa masa infernal de guita a gusto y *piacere* sin rendirle cuentas", y Oche Califa agrega: "Era una editorial de pocas personas y empezó a haber plata y después empezó a haber más plata. Entonces una vez Andrés quiere hacer algo y le dicen que no, que no hay plata, entonces Andrés dice '¿cómo que no hay plata? Bueno, mostrame los papeles'. Va alguien a ver y se da cuenta que estos socios estaban usando la plata de Andrés para Cielosur. O sea que habían mezclado todo" (entrevista a Bonis y Califa, 20 de mayo de 2011, Enrique Vázquez presentó una versión similar, entrevista, 18 de mayo de 2011).

28. A *La Nación* le parecía absurdo que el Estado se atribuyera el derecho a prohibir la difusión de películas a partir de criterios que no eran de público conocimiento. En 1979, el matutino advertía al gobierno, como ya había hecho *Clarín* en 1978, con relación a la prohibición de una novela de Mario Vargas Llosa, que la censura actuaba como un "*boomerang*" que despertaba mayor atracción en el público por aquello prohibido (Sidicaro, 1999; Invernizzi y Gociol, 2002).

sucedió con Massera que solicitó que le enviaran el cuestionario y rechazó que el reportaje fuera personal, *HUM®* desistió de hacerlo.

Las palabras de Tato en *HUM®* tuvieron especial repercusión. Tato se declaró nazi y reconoció haber sido siempre censor. Con obcecado convencimiento, Tato explicaba que durante su gestión en el Ente de Calificación Cinematográfica había llevado adelante un servicio público imprescindible para la salud moral y cultural de la sociedad: "La gente no se da cuenta" –decía– "le estamos salvando la plata al público cuando prohibimos o cortamos [una película]" (*H* nº 22, octubre de 1979: 71). La naturalidad con que Tato exponía su paternalismo llegaba al punto de ser cómico: "El día que tuve el poder omnímodo, de zar, dictatorial, es decir: 'Esta no la ve nadie', lo hice con plena conciencia de que estaba favoreciendo al público" (*H* nº 22, octubre de 1979: 72). Para Tato no existía un público adulto con madurez para ver cine sin censura previa, "porque ¿cómo se va a medir la adultez?... ¿Por la edad?... Hay tipos de 40 años que son más idiotas que los de 15. La adultez es una madurez intelectual, una madurez de criterio, que se adquiere con el uso de lo que deberíamos llamar la razón" (*H* nº 22, octubre de 1979: 70).

El autoconvencimiento de Tato transmitido desde *HUM®* más que sumarle autoridad y legitimidad, tenía un efecto contrario. El censor quedaba representado de modo grotesco con estas convicciones y declaraciones, y a esto se sumaba la caricatura de Sergio Izquierdo Brown que ilustró la apertura del reportaje y lo diferenció del resto, ilustrados con fotografías. La imagen mostraba a Tato desnudo, cubriéndose la parte impúdica de su cuerpo con una enorme tijera, imagen que rememoraba la canción que Charly García había escrito y su grupo de rock Sui Generis había interpretado: "Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras", a su vez parcialmente censurada en 1974 como parte de la ofensiva contra la politización de las letras del álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*.

HUM® ofrecía la palabra del censor para que fuera apropiada, por sus lectores, de modo diferenciado (*écart*), como si entre ellos hubiese una brecha. La revista incentivaba operaciones de lectura diferentes incluso, interpretaciones "salvajes" –como las llama Chartier (2005)– del sentido original que Tato le asignaba a sus palabras. La revista esperaba que sus lectores sintieran rechazo, encontraran en aquellas declaraciones anacronismos y sinsentidos. En definitiva, *HUM®* exigía un lector activo, ávido, a quien le ofrecía –en este caso al menos– la posibilidad de confrontar el discurso oficial encarnado en Tato con aquel que lo impugnaba, el de María Elena Walsh. Desde posturas opuestas, ambos tenían una misma concepción de la censura como asociada al paternalismo. Pero, desde las voces impugnadoras, la mirada que había de la censura era limitada Como bien señalan Novaro y Palermo (2003), Walsh partía de considerar al "Proceso" casi equivalente a la dictadura del general Onganía y a la España franquista en su ejercicio de la censura. En el "esfuerzo de transacción", ese tipo de censura quedaba disociado de la represión ilegal del Estado, la cual era

asumida como "lucha antisubversiva". Es decir, el reconocimiento que la cantautora hizo a las fuerzas armadas por la "lucha antisubversiva" ya fuera por convicción o porque era el precio que tenía que pagar para hacer pública su crítica, redujo su cuestionamiento a la censura legal y al discurso oficial acerca de la inmadurez del "pueblo".

Pero en el reportaje con Moncalvillo, además del problema de la censura, Walsh se refirió a la causa del desgarramiento y la reducción del campo de la cultura: "**Los más capaces están ausentes... bueno, queda ese nivel chato y mediocre que no nos sirve ni nos representa**" (*H* nº 24, diciembre de 1979: 46, énfasis en el original). La ausencia era la causa, pero no se profundizaba más en su carácter: ¿desapariciones?, ¿exilio?, ¿censura o autocensura? Eran preguntas que aún Moncalvillo no se animaba a hacer ni Walsh a responder. Las consecuencias tan estrictamente culturales de tales ausencias –la chatura y la mediocridad, ante todo– Walsh convocaba la valentía de combatirlas. También había que combatir el miedo que ella percibía en los argentinos. De este modo, se ganaría la "adultez" y la libertad porque "no nos la van a regalar". Y con optimismo concluía: "A nuestro ambiente cultural no lo puede nadie... Tratan de destruirlo pero no pueden. Es algo conquistado, [...] no nos lo pueden robar... Lo carcomen, lo destruyen, pero renace y eso es el gran atractivo por el cual seguimos viviendo aquí" (*H* nº 24, diciembre de 1979: 46).

Los reportajes a Miguel P. Tato y a María Elena Walsh fueron parte de un mismo movimiento que realizó la revista de Cascioli y que tuvo su síntesis al incorporar la imagen satírica en la confrontación con la censura. *HUM®* despidió el 1979 definiendo los términos de su lucha en el ámbito de la cultura que coincidió, como se verá más adelante, con la explicitación del conflicto en el plano económico. En cuanto a la representación visual de la censura, la Revolución Iraní y su líder el Ayatollah Ruhollah Jomeini se convirtieron en las metáforas visuales predilectas. Cascioli, Cilencio y otros humoristas recurrieron a ellas y la tapa del último número de 1979 tuvo a Jomeini como protagonista junto a la *vedette* argentina de origen árabe Zulma Faiad (*H* nº 25, diciembre de 1979). La censura era representada como retrógrada, basaba sobre principios religiosos fundamentalistas incluso, contraria a la modernidad de Occidente secularizadora y afín a los principios del raciocinio ilustrado. Pero además, era una entidad y una práctica hipócrita, aspecto que ya había denunciado *Satiricón* años antes: se proclamaba guardiana de la moral y contribuía al mismo tiempo a la proliferación de *vedettes*, modelos y actrices del espectáculo, todas mujeres exuberantes que se exhibían con pocas ropas. Esta aparente contradicción expresaba la distancia y el desajuste entre unos discursos, leyes y funcionarios ultraconservadores que invocaban como fundamento de su accionar los intereses más recalcitrantes de la Iglesia católica y se proponían (o imponían) a modo de salvaguarda de la moral occidental y cristiana heredados de las dictaduras militares previas y del gobierno peronista, por un lado, y,

por otro, la proclama de libre empresa que en particular promocionaba el equipo económico del "Proceso".

Más allá de las casi previsibles limitaciones en la crítica a la censura, el tratamiento serio y satírico de la cuestión fue bien recibido por los lectores de *HUM®* que encontraron en la revista un medio donde canalizar su tedio hacia una oferta cultural empobrecida. Como decía con ironía uno de ellos, "llego a la conclusión [de] que debo ser un neófito cinematográfico al no poder receptar, ni comprender, ni visualizar los ocultos mensajes que el Ente [de Calificación Cinematográfica] descubre" (*H* nº 27, enero de 1980: 12). La redacción de *HUM®* compartía esa percepción, y usando ella misma un trasfondo moralista, decía: "Realmente [...] cuesta explicarse algunas cosas de la censura. Por ejemplo, que en el [Teatro] Maipo o el Astral se pueda hacer y decir cualquier disparate, mientras nos quedamos sin ver 'Manhattan' [la película de Woody Allen]". Pero además había hechos cotidianos que molestaban a los lectores de *HUM®*: una lectora contaba que había visto en el cine una película a la cual la censura le habían cortado el final y otro lector, que tenía un hijo de 12 años "con inquietudes propias de su edad que ya no acepta ir al cine solamente a ver dibujitos animados". Así el cine dejaba de ser una opción cultural, al igual que la televisión que implicaba "obligar a mi hijo a ver toda esa avalancha de violencia y seudo-comicidad que tenemos sin prohibición alguna, salvo el tímido aviso de protección al menor". La solución que encontraron estos lectores fue intensificar la fidelidad con ese medio que consideraban excepcional entre la chatura y la mojigatería imperantes: "De ahora en adelante invertiré la prioridad para la lectura de *HUM®*. Mi hijo será el primero en leerla", evidencia del lugar central que *HUM®* empezaba a ocupar en la vida de esta fracción de la clase media argentina.

A comienzos de 1980, el diálogo político fue un tema central de la agenda mediática; pero a mediados de ese mismo año, el fin definitivo de cualquier ilusión aperturista llevó a que la cultura y la censura cobraran nuevamente relevancia. Recuperando el reclamo y la convocatoria esbozada por María Elena Walsh, *HUM®* profundizó su crítica a la censura y sumó como problema la llamada "mediocridad cultural". La censura y la "mediocridad" representaban la catástrofe de la cultura argentina frente a la cual la revista daría consuelo a sus lectores y a sus colegas. Tal es así que su nuevo lema fue: "*HUM®,* la revista que apenas supera la mediocridad".

HUM® impugnaba a la cultura masiva y a las industrias culturales desde su interior y no desde una posición de exterioridad, se trataba de una estrategia de distinción que reconocía a la sociedad y a la cultura de masas como un estado de cosas irreversible. Y esa impugnación y diferenciación produce consuelo en tanto se presenta para lectores y colegas como alternativa a lo dominante y a la percepción de "vacío cultural" que se había creado. *HUM®* construyó comunidad a partir de rechazar el conformismo y, sin ser incompatible, de hacer una llamada al orden pero su propuesta

de orden social difería de aquella efectuada por los militares y sus aliados en el campo de la cultura.

La serie de notas "Los violadores de la cultura" de Miguel Grinberg, Norberto Firpo y Juan Sasturain, la organización del debate "La mediocridad es algo serio" en el cual participaron, entre otros, los escritores Jorge Asís y Aída Bortnik y el periodista y locutor Enrique Alejandro Mancini, y los reportajes realizados por Mona Moncalvillo fueron los espacios en los cuales se articularon los sentimientos de malestar generado por el estado de la cultura nacional que contribuyeron a la gestación de la posición alternativa de la revista. A grandes rasgos, las reflexiones allí vertidas retomaban el diagnóstico ofrecido por María Elena Walsh el año anterior y fueron muy bien recibidas por los lectores, que en cartas, decían sentirse identificados con lo expresado por los columnistas y entrevistados. La censura y los censores fueron calificados como "retrógrados", "arbitrarios", "paternalistas" e "ignorantes". Si bien se reconocía el perjuicio que esta práctica ocasionaba, no era la única ni la "peor" causa del estado de la cultura nacional. La censura no era una práctica exclusiva de la Argentina ni de aquellos años. Antes bien, decían Grinberg y Bortnik, se había convertido en una excusa detrás de la cual muchos se escudaban: "Hay muchas menos cosas que no pueden expresarse, pero también hay cosas que no se expresan por falta de talento", y esa falta de talento, explicaba Bortnik, se debía al imperio de "los mediocres" porque no sólo "hay mediocres en todas las áreas" sino que "están ganando la carrera" (*H* nº 40, agosto de 1980: 32).

La "mediocracia", como la definió Asís (*H* nº 40, abril de 1980: 30), se debía a la ausencia de alternativas de calidad, "serias"[29]. Como planteó sintéticamente Grinberg, "se cruzaron dos especies funestas: la del **controlador** de malos pensamientos [...] y la del mediocre que se convirtió en protagonista en ausencia del individuo talentoso" (*H* nº 35, mayo de 1988: 34, énfasis en el original). En esta oportunidad, si se ofrecían motivos a dicha ausencia, se debía a la "fuga de cerebros", al exilio por motivos económicos y laborales así como a que "la inteligencia, la imaginación y el talento son aquí **sospechosos.** El acto de **disentir** es tomado como agresión imperdonable. Entonces, **por las dudas**, instauran el imperio de la puerilidad. [...] Lo que primero se fomenta en esta gimnasia es el conformismo, madre fecunda de la mediocridad". Bortnik coincidía, y agregaba que el predominio de una producción cultural guiada por la ganancia económica era abono para la mediocridad porque "cuando un ejecutivo de televisión o de cine o el productor de una película tratan como si el primer objetivo de lo que hace uno es vender, es cuando todo se va al demonio" (*H* nº 40, abril de 1980: 29). Para Firpo, las causas de la mediocridad eran la subestimación del

---

29. Aída Bortnik notaba el mismo problema: "Hay muchos teleteatros parecidos a los malos que se hacían hace 20 años, pero no hay ninguno parecido a los buenos que también se hacían. [...] Cada vez hay menos formas de expresión que salgan de esta mediocridad, y esto –además de un síntoma– es la enfermedad misma" (*H* nº 40, agosto de 1980: 30).

lector, la primacía del lucro económico y la producción de meros vehículos de evasión y sobre todo, la autocensura y las actitudes complacientes hacia el poder. Firpo les reprochó a los editores de los medios gráficos haberse amoldado acríticamente a la censura:

> Aun cuando no impera ningún canon específico de censura oficial, existe una suerte de consenso en el sentido de que más vale no irritar al Poder, expresando críticas o concediendo espacios a entrevistados supuestamente antipáticos al gobierno [...] Sometidas a estas consignas, las revistas subestiman a su público, sucumben a la mediocridad (*H* nº 36 junio de 1980: 33-34).

La mediocridad era entendida como un fenómeno social opuesto a la creatividad, como "una actitud frente a la vida" asociada a valores como el oportunismo, la frivolidad, el "curro" y el lucro económico (*H* nº 40, agosto de 1980). La cultura "mediocre" subestimaba a su público, no contribuía "al esclarecimiento de las ideas" ni a "orientar fundamentos éticos y gustos estéticos"; así, había vuelto "prescindibles" e "indeseables" a los "buenos" periodistas (*H* nº 36, junio de 1980: 34). Esta denuncia y diagnóstico sobre el estado del campo cultural y mediático que *HUM®* expresaba tenían la particularidad de no poner en tela de juicio la masividad de la cultura. No era el carácter masivo lo que había derivado en esta catástrofe cultural, de hecho, la propuesta de Bortnik era "ocupar espacios" en la televisión y en el cine, y desde allí generar cambios sin traicionar principios ni ideales. Para Jorge Asís (*H* nº 40, agosto de 1980), la "mediocridad" se combatía con tolerancia, libertad, democracia, precisamente los valores erigidos por *HUM®* como estandarte.

Si la lucha contra la censura era principalmente contra el régimen, la lucha contra la mediocridad era una disputa por la hegemonía dentro de la cultura masiva. *HUM®*, mientras "pegaba su estirón", privilegió esta última, así se dedicó a desacreditar a su competencia, se rió de la autocensura de *Clarín*, *La Razón* y *La Nación* a la hora de publicitar ciertos espectáculos, y con la portada antes mencionada burló a *Radiolandia 2000* y *Siete Días* que habían sido censuradas precisamente por publicar fotos con mujeres semidesnudas. (Fig. 38) La disputa primó y le impidió a *HUM®* solidarizarse y percibir a aquellas revistas como víctimas de la censura.

Igualmente, *HUM®* se había poblado de imágenes cómicas que denunciaban la censura: tijeras, tiritas negras y hombres con grandes y pesados anteojos fueron los símbolos predilectos para representarla. Salvo las tiritas negras que remitían a la autocensura en la prensa, lo demás refería al censor cinematográfico. Como a principios de los años setenta, la representación prototípica seguía siendo la figura caricaturesca del censor más célebre: Miguel Paulino Tato. En cambio, la representación visual de la mediocridad se plasmó mayormente en el aparato de televisión y en la censura o mutilación de la célebre estatua de Rodin, *El Pensador* (Fig. 39). La última tecnología que había dado impulso a la cultura masiva y se había convertido en fetiche



Fig. 38. Cascioli, *HUM*® nº 42 septiembre de 1980.
En un momento en que la esperanza de "apertura" cultural se agotaba, la portada de la revista tradujo en imagen y en risa satírica la crítica a la autocensura y a la mediocridad: las *sex-symbols* Isabel Sarli, Moria Casán y Susana Traverso posaban desnudas y tiras negras tapaban, ridículamente, sus partes íntimas incluso las que no pueden verse. En el editorial se explicó que se reían de "los desnudos, los espectáculos con destape y las revistas que publican fotos con las tiritas" y un *cartoon* de Colazo reflexionaba: "Desde hace tiempo, los semanarios de actualidad se pelean por sacar chicas lindas y semidesnudas en las tapas, claro todos aprovechan el auge del destape para vender más ejemplares... y es allí cuando nos damos cuenta de que al talento, en este país, hace rato que se han olvidado de indexarlo" (*H* nº 42 septiembre de 1980: 3).

del capital, la televisión, era acusada de idiotizar a los televidentes. Esta mirada condenatoria que veía con sospecha los avances tecnológicos de los medios de comunicación no era privativa de ciertos sectores intelectuales y de clase media de la Argentina, pero en el país se combinó con la sensación de hastío, frustración y desencanto que generaba la televisión producida en dictadura. En 1980, la incorporación de más canales al sistema color puso a la televisión en el centro del debate y los humoristas se burlaron de lo que oficialmente se presentaba como un logro, sus chistes sugerían que simplemente se verían en color los mismos malos programas que antes se veían en blanco y negro, o que el color era un modo de manipular, disimular o hacer olvidar las penurias y lo tedioso y gris de la vida cotidiana de los argentinos. Como contraparte de las críticas a la censura y a la mediocridad, *HUM*® reforzó la posibilidad que les ofrecía a sus lectores de conocer y saber sobre figuras de la cultura olvidadas, prohibidas o poco difundidas por los medios dominantes. Entre enero de 1980 y abril de 1981, Mona Moncalvillo entrevistó a treinta y dos personalidades "serias" de diversas disciplinas del mundo de la cultura. Mediante estos reportajes *HUM*® incursionó en el mundo de las artes plásticas –Marta Minujín, Jorge Romero Brest y Federico Manuel Peralta Ramos–, de la literatura y el periodismo –con los reportajes a Dalmiro Sáenz, Aída Bortnik e Isidoro Blaisten–, en el teatro, el cine y la televisión –Pepe So-



Fig. 39. Marín, *HUM*® nº 33, abril de 1980.



riano, Luisina Brando, Marilina Ross, Cecilia Rossetto, Rina Morán, Juan Carlos Mesa, Enrique Pinti y Antonio Gasalla– y de la radio –gracias a Miguel Ángel Merellano y Enrique Alejandro Mancini–. Los dibujantes Hermenegildo Sábat y Jaime Perich también fueron entrevistados, así como cantautores e intérpretes: Eladia Blázquez, Enrique "Mono" Villegas, José Larralde y Horacio Ferrer. Otros que se prestaron a ser reporteados fueron el historiador Félix Luna, César Magrini y Kive Staiff por estar o haber estado en la función pública, y el empresario Héctor Caballero, por conocer la administración privada de la cultura.

En algunos casos, Moncalvillo tuvo que solicitar a los lectores tolerancia y flexibilidad para ampliar sin prejuicios sus horizontes frente a ciertos entrevistados. Un ejemplo fue el reportaje a la artista plástica Marta Minujín, para quien Moncalvillo pidió: "Aunque uno no comparta sus puntos de vista, debe respetar la vocación de adelantada que siempre ejerció" (*H* nº 26, enero de 1980: 46). Como ya había sucedido con Gallotti, no todos los lectores estuvieron dispuestos a ser tolerantes y comprensivos; y el correo dio cabida a sus objeciones. Pero también hubo casos en los cuales la elección del entrevistado fue por pedido, como en el caso de Aída Bortnik. En conjunto, estos reportajes narraban de modo coral el devenir de un campo cultural, había cierto consenso en considerar que en los años sesenta este había tenido un gran florecimiento y que desde mediados de los setenta "está medio muerto", como Marta Minujín caracterizó el estado del arte argentino (*H* nº 26, enero de 1980: 50). Los entrevistados entraban en la gran categoría de los "talentos" argentinos que habían debido exiliarse, optar por el exilio interior o cambiar de profesión para sobrevivir. En ellos se presentaban distintos modos de sobrellevar la adversidad, distintas maneras de hacer, en una pluralidad de puntos de vista y una variedad de modos de producir cultura. Pese a los obstáculos y dificultades que habían tenido, los entrevistados, al igual que los de Gallotti, transmitían cierta esperanza. Dejaban entrever, como María Elena Walsh lo había hecho, que si bien la trama cultural había sido destruida, había personas dispuestas a trabajar y a apostar nuevamente por la creación y la reflexión. La "mediocridad" podía ser combatida, ya que había sujetos capaces de hacer cultura "en serio", de calidad.

El límite que aún en 1980 encontraba *HUM®* en esta revitalización y en la construcción de una alternativa a la cultura dominante era la inclusión de exponentes de la cultura politizada que seguían vivos, en el país o en el exilio. Estos aún no tenían acogida en las páginas de la revista, como se verá en el próximo capítulo habría que esperar a la "apertura violista" para que se diesen las condiciones de posibilidad para su ingreso.

Entre verdugos, patotas, nazis, el Ku Klux Klan e Idi Amin: Representaciones de la violencia política

HUM® no reconoció a las fuerzas armadas por la "lucha antisubversiva" pero tampoco hizo silencio con respecto a la violencia estatal y paraestatal.

Más bien apeló a otra forma, más ambigua, menos complaciente y sistemática de abordar el asunto: la imagen humorística y en especial, como ya se explicó, el humor negro y tragicómico. La violencia represiva fue presentada en *HUM®* como un problema separado de la censura y de las consecuencias negativas del proyecto económico: de este modo pasaba a ser un fenómeno autónomo respecto de las demás esferas de la vida.

Desde su primer número, *HUM®* publicó chistes de humor negro que aludían oblicuamente a la violencia de Estado. Junto a la sátira del ministro de economía y del director técnico de la selección nacional de fútbol, sobresale el *cartoon* realizado por Horacio Cardo que inauguraba la sección "Morcilla. Embutido de humor negro". En él, un hombre está a punto de morir en una enorme y pesada guillotina –la perspectiva utilizada por el dibujante acentúa su tamaño–; pero la soga que la sujetaba se había cortado y por esto la cuchilla había quedado trabada a mitad de su recorrido. Ante la situación, un verdugo, encapuchado y cargado con un pote con grasa, sube por una escalera. En la parte inferior del dibujo, el condenado, sujetado de manos y cuello con un cepo, mira incrédulo hacia la cuchilla trabada (*H* nº 1, junio de 1978: 24). Como este hubo otros cuantos *cartoons* publicados en *HUM®* entre 1978 y diciembre de 1979 que llaman poderosamente la atención debido a que dan cuenta de umbrales de sensibilidad hacia la tortura y la muerte que hoy en día nos parecen inconcebibles.

En sus inicios, *HUM®* había adoptado como estrategia implícita de supervivencia no desafiar abiertamente al régimen; sin embargo, no faltaron referencias a la represión y a la violencia que impregnaba, directa o indirectamente, la vida cotidiana. El abordaje satírico de la economía y de la cultura fueron los cimientos sobre los cuales se recortaron estos llamados de atención sobre los aspectos más siniestros y terroríficos de la dictadura militar cuyo tratamiento directo implicaba un riesgo aún mayor al que los editores y dibujantes estaban dispuestos a asumir. Así, la imagen, más que la palabra, fue el vehículo privilegiado por *HUM®* para representar la tortura, el asesinato, el fusilamiento y distintas formas de muerte violenta o criminosa.

Estos *cartoons* se produjeron y se pusieron en circulación en un escenario político complejo. El proyecto *destructivo* tuvo una centralidad estratégica para alcanzar la transformación radical de la sociedad argentina que las fuerzas armadas se habían impuesto. Mientras el proyecto económico fue resistido desde varios frentes, el plan sistemático de desaparición de personas generó una fuerte cohesión interna en las fuerzas armadas, lo cual no implicó la ausencia de tensiones entre sus distintas facciones. Pero si la política económica era abiertamente discutida y criticada, no sucedía lo mismo con la política represiva. Los militares habían prohibido expresamente en 1976 cualquier cuestionamiento al respecto y quienes pasaron ese límite, de por sí impreciso, pagaron con vida, con su libertad o debieron tomar el camino del exilio. Como se señaló, a mediados de 1978 fracasó el intento de desactivar el aparato represivo ilegal, y las fuerzas armadas

optaron por su aletargamiento y por concederle nuevos objetivos, en otros terrenos y bajo otras formas de operación. De esta manera, las desapariciones no se interrumpieron y se hicieron habituales las referencias a la "guerra permanente", ya que si bien se había ganado, había que continuar luchando porque el "enemigo" persistía acechando.

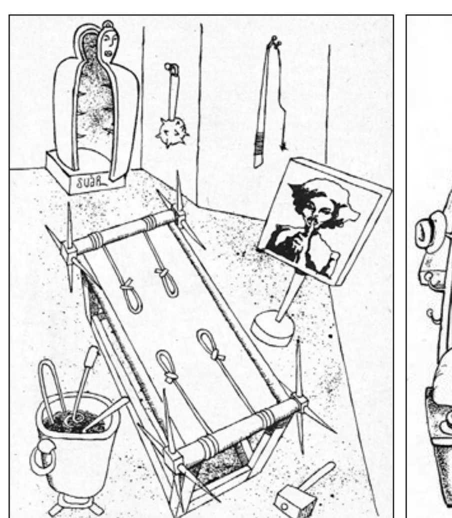
Las grietas e intersticios que los debates en el interior de las fuerzas armadas acerca de estas cuestiones comenzaron a producir en la coraza impuesta a la sociedad fueron las condiciones de posibilidad para las representaciones humorísticas. El hecho de que los máximos responsables del proyecto *destructivo* fueran militares dificultaba su representación. Los humoristas supieron sortear esta dificultad al desplegar recursos y metáforas visuales que permitían aludir a ellos de modo tangencial. El repertorio iconográfico más recurrente fue el de los suplicios de la Edad Media, la Temprana Modernidad –especialmente, de la Inquisición– y la Revolución Francesa[30]. Horcas, guillotinas, hachas, patíbulos y salas de torturas, también, eventualmente como versión más moderna y alternativa, la silla eléctrica, fueron los instrumentos de tortura y muerte a los cuales los humoristas echaron mano para hacer sus chistes (Figs. 40 y 41). Se combinaban distintas "tácticas punitivas" (Foucault, 1999) e instrumentos con que ejecutar la pena capital, utilizados bajo regímenes políticos contrapuestos como eran el monárquico y el republicano. Todo esto echa luz sobre la dificultad para aprehender y nombrar lo que había sucedido y, más allá del anuncio oficial, seguía ocurriendo clandestina y secretamente.

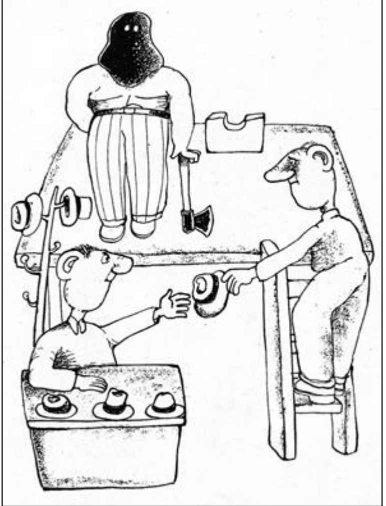
Pero los colaboradores de *HUM®* no fueron los únicos que apelaron a estas metáforas; el escritor Rodolfo Walsh, con gran lucidez, ya lo había puesto en palabras en su "Carta abierta a la junta militar", distribuida clandestinamente el 24 de marzo de 1977, un día antes de su asesinato. Allí acusó a las fuerzas armadas por ejercer la tortura sin límites:

> Retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento en vida, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana y el "submarino", el soplete de las actualizaciones contemporáneas (Walsh, [1977] 1998: 416-417).

La crudeza a la que aludía Walsh aparecía matizada en los *cartoons* de *HUM®* en imágenes y situaciones que se proponían provocar la risa así como en el esquematismo del trazo de la mayoría de los dibujantes, lo cual restaba dolor y acritud a la realidad que representaban. Estas opciones icónicas implicaban la naturalización de la violencia pero la neutralización del dolor y lo trágico en procura de volver tolerable dicha realidad ya que de modo

30. Para un análisis más pormenorizado de estas representaciones, véase Burkart, 2009a.





Izq. Fig. 40. Suar, *HUM®* nº 6, noviembre de 1978: 47. Der. Fig. 41. Lawry, *HUM®* nº 12, abril de 1979: 39.

implícito se la reconocía como inmodificable o, por lo menos, se constataba que transformarla era algo fuera del alcance de los humoristas.

A la par de los instrumentos de suplicio, la figura del verdugo fue el principal modo empleado en estos chistes para representar a los perpetradores. Más allá de las diferencias estilísticas de cada humorista, su representación compartía un mismo prototipo que no era ni extraño ni innovador: hombres musculosos o de gran porte que, salvo alguna excepción, siempre estaban encapuchados ocultando su identidad (Figs. 40 y 41). Precisamente la capucha indicaba que se estaba ante un verdugo. La capucha y el anonimato[31] aludían, por un lado y en su dimensión más literal, a la idea de que el verdugo era un mero ejecutor de una orden que provenía de un poder superior que no necesitaba estar presente físicamente, sino que aparecía indirectamente en el brazo ejecutor y el dispositivo técnico. La imagen del verdugo como trabajador rutinario y burocrático no era ajena a la representación de los militares en tanto miembros de una institución corporativa, jerarquizada y burocratizada. En su dimensión opaca, este ocultamiento de la identidad echaba luz sobre el carácter secreto, clandestino y oculto del proyecto destructivo propio de las fuerzas armadas. La capucha no sólo ocultaba la

31. Es interesante señalar, por un lado, que en los grabados y representaciones antiguas de verdugos de los siglos XVI, XVII y XVIII no era muy común que estos aparecieran encapuchados; véase Villeneuve (1982). La capucha parece incorporarse tardíamente en este tipo de representaciones y el humor gráfico, en su necesidad de condensación de sentidos, le saca provecho. Por otro, que en los centros clandestinos de detención argentinos no eran los perpetradores los que llevaban capucha, sino los detenidos; véase CONADEP (1984).



identidad de quienes hacían funcionar la maquinaria del terrorismo de Estado, sino la realidad argentina misma. Ocultaba el horror, lo más siniestro, la "Argentina secreta" como se animó a definirla Enrique Vázquez recién en 1981 (*H* nº 62, julio de 1981: 34).

Muchos de estos *cartoons* construyeron su efecto cómico de modo similar: pusieron en primer plano la representación del verdugo como una persona normal y corriente, capaz de responder adecuadamente a roles socialmente asignados, como el de padre, vecino, conductor de un automóvil e incluso, como trabajador. El hecho de quitarle la vida a una persona quedaba así tácito o en segundo plano. Asimismo, esos brazos ejecutores del terrorismo de Estado fueron representados como seres impávidos, que no mostraban culpa, arrepentimiento, vergüenza, dolor, desagrado ni asco por sus actos. Nunca se los representó como héroes o luchadores ni cómo demonios o monstruos asesinos, según solía suceder en representaciones antiguas de perpetradores de masacres (Burucúa y Kwiatkowski, 2009). Estas imágenes que combinaban a fríos ejecutores de órdenes impartidas en las altas esferas del poder con buenos padres de familia o respetuosos vecinos no tenían tanto la voluntad de expiar una culpa sino la de problematizar la seducción del mal.

El foco en la naturalización y banalización de la figura del verdugo, de su actividad y sus instrumentos no tenían otra finalidad que no fuese la de sugerir su desnaturalización. Hubo, a riesgo de dar pie a interpretaciones equívocas entre los destinatarios, un esfuerzo para generar una distancia crítica con respecto a las imágenes de "paz" y "normalidad" o de violentos "abatimientos" y "actos terroristas" que oficialmente se difundían y que, de manera cómplice, acrítica y complaciente, difundieron los principales medios de comunicación masiva del país. Contra las imágenes y discursos que representaban como circunstancias "normales" aquellas que rodeaban a la "lucha antisubversiva", estos *cartoons* sugerían que en secreto sucedían muertes y hechos *extra*ordinarios, que no podían reducirse a la idea de "excesos" en el marco de una guerra ni a la perturbadoramente conformista y cómplice expresión "por algo será".

El *cartoon* realizado por Ferni sintetiza este aspecto así como alude a la contigüidad física entre el "mundo del terror" y el "de la seguridad", como los nombraron Novaro y Palermo (2003). En él se observa a una señora que desde la ventana de su casa, grita: "Nene, vení a ver los dibujitos animados" mientras el niño, trepado a una escalera, espía con perverso entusiasmo el jardín de una casa vecina de donde asoma la cabeza encapuchada de un verdugo frente a una guillotina (*H* nº 26, enero de 1980: 65). El niño y la señora representaban a la sociedad frente a las atrocidades cometidas detrás de ciertos muros. Dos actitudes quedaban expuestas, el regodeo o entusiasmo –en el niño–, y la ingenuidad o elusión –en la señora. No fue común que los *cartoons* representaran al público y a testigos de la violencia estatal; al contrario, la ausencia de estos fue el rasgo llamativo que contrastaba con el espectáculo público que se montaba en torno a los

suplicios y ejecuciones y que era inherente a la eficacia de la guillotina y de los dispositivos medievales (Foucault, 1999). Esta ausencia reforzaba la persistencia y actualización de suplicios y formas de causar la muerte de antaño y que se creían desterradas en nombre de la dignidad humana. En esta tensión entre continuidad y cambio, la ausencia del público en la plaza pública era parte de la segunda opción, más si se toman en cuenta las prácticas inauguradas por la Triple A en el país. Las formas despiadadas de tortura y muerte de antaño se actualizaron bajo la dictadura militar pero se ejercieron en secreto, en la clandestinidad; el plan era hacer desaparecer a sus víctimas y ocultar el acto mismo de la represión. Como Videla reconoció años más tarde: "No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil. No había otra manera. Todos estuvimos de acuerdo en esto" (Seoane y Muleiro, 2001: 215).

Los cambios en el ejercicio de la violencia represiva fueron registrados por el humor gráfico, género para el cual las representaciones de la violencia política no eran una novedad. Desde principios de los años setenta y como se vio en los capítulos 1 y 2, el humor negro tuvo un inusitado despliegue, a la par del incremento de la violencia política. No era casual, en una sociedad que se expresaba mediante las armas, que floreciera el humor negro y recobrase vigor la sátira política. Esa sociedad quedó representada en las páginas de *Clarín*, *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y, en menor medida en *Tía Vicenta*, que también usó la sátira como medio para comprender y sobrellevar aquella violencia que la atravesaba. El modo más característico de representar a la violencia política previo al golpe de Estado fue la representación de sus perpetradores como mafiosos y matones. En cambio durante la etapa más feroz de la represión ejercida bajo la dictadura, el humor negro cultivado por *Tía Vicenta* apeló a los repertorios iconográficos y textuales del oscurantismo y de Drácula. En *HUM®* pueden encontrarse residuos de estas representaciones[32] como era el *cartoon* de Fontanarrosa en que al mejor estilo de los policiales negros estadounidenses un detective encontraba un cadáver acribillado a balazos (*H* nº 3, agosto de 1978: 50). En pleno declive de las representaciones cómicas de mafiosos, matones y detectives en su versión ítaloestadounidense, *HUM®* publicó una historieta realizada por Alfredo Grondona White que se destaca por representar de modo explícito, sin metáforas visuales, un asesinato perpetrado por una patota (Fig. 42). Su título era: "Violencia hay en todos lados. Incomunicación también. Dos problemas mundiales", y se presentó camuflada como una "fantasía" sobre la violencia en El Líbano, Irlanda y Nicaragua, con la

32. También hubo aquellas que de modo transparente aludieron a la mafia italoestadounidense como la serie de chistes "...Y como por arte de mafia" de Fabregat, Ceo y Sanz en alusión directa a Carmine Galante, "capo acribillado en aquel entonces en una gasolinera (*H* nº 18, agosto de 1979: 27-29).



Fig. 42. Alfredo Grondona White, *HUM®* nº 15, julio de 1979: 60. (Archivo Grondona White- gentileza María Cristina Thomson).

particularidad de no incluir diálogos, salvo al final (*H* nº 15, julio de 1979: 60). Eran las imágenes las que con su impacto comunicaban el mensaje.

El dibujo realista, sumado al juego de contrastes en blanco y negro y grisáceos que propuso Grondona White, resaltaba por la verosimilitud: un hombre de unos 30 años, profesional de clase media, sentado en un sillón, con sus anteojos puestos, lee en medio de una noche silenciosa y tranquila, hasta que un ruido lo distrae. El lector puede ver cómo unas personas fuerzan la puerta de entrada del departamento. En un montaje paralelo y cinematográfico de las viñetas, se ve, por un lado, a varios hombres de civil y armados entrar por la fuerza y, por el otro, al hombre asustado intentar escapar infructuosamente de sus agresores. El hombre es brutalmente golpeado hasta caer muerto. Una vez en la calle, uno de los agresores dice "Ahora, a llamar a los diarios..." y en lo sucesivo, se dirigen a un teléfono público que, como no funciona, también es destruido a golpes. Otro hombre exclama: "¡Qué país de miércoles! ¡No hay un solo teléfono que funcione!".

Tras unos anclajes espaciotemporales difusos, destinados a despistar al censor, se representaba el ejercicio ilegal de la violencia por parte de las fuerzas armadas en la Argentina, las cuales organizadas en "grupos de tareas" o patotas "chupaban" a sus víctimas en la calle, en sus domicilios particulares o laborales; por lo general, se trataba de secuestros pero también podía haber un combate abierto con espectaculares operativos (CONADEP, 1984; Calveiro, 1998). En la historieta, la agresión ocurría en un espacio privado (el departamento de la víctima) reforzando metafóricamente lo

más secreto y oscuro del accionar militar y paramilitar en la Argentina. Es decir, la parte que no se daba a publicidad incluso si el agresor hubiese podido "llamar a los diarios". En efecto, la prensa publicaba noticias sobre enfrentamientos y operativos militares con detenidos y muertos los cuales se presentaban como avances exitosos en la lucha contra el "enemigo subversivo". En esas versiones, las víctimas eran silenciadas y reducidas a, precisamente, "subversivos" o "terroristas". En cambio, la representación realizada por Grondona White se apartaba de aquellas. De modo elíptico, la historieta insinuaba la arbitrariedad de las versiones oficiales sobre los actos de violencia difundidas por los medios de comunicación dominantes. La historieta narraba los hechos, exponía a las víctimas y a los perpetradores. A dos meses de la visita de la CIDH al país, *HUM®* develaba con esta historieta parte del plan destructivo ejecutado por las fuerzas armadas en el poder y cuestionaba el discurso dominante sobre los hechos de violencia difundidos por los medios masivos de comunicación. Pero tampoco en el tratamiento de este tema *HUM®* estaba a la vanguardia de las críticas; más bien fue *The Buenos Aires Herald* el medio que sistemáticamente denunció la desaparición forzada de personas. Para esa misma fecha, criticaba a los miembros del gobierno y representantes jerárquicos de las fuerzas armadas por creer que "podrían 'solucionar' el problema inventando la fórmula verbal perfecta que sirva para legitimar la captura irregular de personas años después de que fueran aplastadas las bandas terroristas, ya se habrán dado cuenta de la magnitud de su error" (*TBAH,* 8 de julio de 1979 cit. en Neilson, 2001: 125).

Un tercer modo de representaciones sobre la violencia política emplea como recurso visual la cuestión racial; más precisamente, la negritud. Desde la irrupción del peronismo en la década de 1940, la representación –en muchos casos peyorativa– de lo plebeyo y popular cristalizada en "lo negro" y "lo grasa" (luego en los "cabecitas negras" y los "gronchos") formaron parte del repertorio imaginario de la sociedad argentina. Los humoristas de la revista recurrieron a este para representar, según la ocasión, al peronismo en términos genéricos, al pueblo peronista, a Perón o a quienes querían ser sus sucesores o se acercaban al movimiento con fines pragmáticos, como fue el caso de Massera. Los rasgos icónicos utilizados por los dibujantes tuvieron dos variantes: los integrantes del grupo racista estadounidense Ku Klux Klan (KKK) y el dictador ugandés Idi Amin[33]. Estos *cartoons* y tiras cómicas sugerían, además de la crítica al gobierno peronista derrocado en marzo de 1976, continuidades entre la violencia promovida por éste a través de la Triple A y la de las tres armas[34]. En el caso de los chistes sobre el KKK, se referían a

33. Para un análisis más detallado sobre estas representaciones, véase Burkart (2009-2010).

34. Como se vio en el capítulo 1 (Fig. 6), en *Satiricón* hay un antecedente significativo de las representaciones del KKK. Un *cartoon* realizado por Crist representa a uno de sus integrantes como víctima de la violencia perpetrada por un joven de tez oscura. Bajo la dictadura militar, la relación de fuerzas se invirtió, ya que los

miembros de esa banda ilegal que perseguía a hombres de tez oscura o dudaban sobre si matarlos o no ante la fascinación que les generaban su cultura o sus mujeres. El lector, si leía entrelíneas y decodificaba las metáforas, podía asociar la sigla a las tres A de la Alianza Anticomunista Argentina o a las tres armas. Por su parte, Amin representaba el autoritarismo, la violencia de Estado y a personajes siniestros que llegan al poder como había sido López Rega y lo era el almirante Massera, aunque también podía aludir a Perón mismo (Fig. 43).

Hubo una última fórmula para representar la violencia política. A diferencia de las demás, expuso a *HUM®* frente a los límites éticos de la representación humorística[35]. Se trató de la serie de *cartoons* “Holocausto I” realizada por Catón, publicada días después de finalizada la visita de la CIDH y de que Jacobo Timerman, periodista de origen judío y dueño del diario *La Opinión*, fuese autorizado a salir de país después de sufrir secuestro, reclusión ilegal y torturas. Los *cartoons* representaron esquemáticamente y desde el humor negro el sometimiento, la tortura y la muerte perpetrados por la policía y el ejército nazi contra los judíos (*H* nº 21, octubre de 1979: 60-61. Fig. 44).

Como tantas otras de la revista, la propuesta partía de concebir al lector como interprete activo en la apropiación de dichas representaciones y en la traducción y traspolación que estaba en segundo plano, que así pasaría al primero en relevancia y sería vinculado con los hechos de la realidad pasada o inmediata. Esta concepción era tributaria del contrato de lectura que *HUM®* seguía proponiendo a sus lectores. En ese sentido, no resultaba casual que dichos chistes se hayan publicado en el contexto político mencionado[36].

Sin embargo, no tuvieron el efecto de cohesión esperado, ya que no se produjo la identificación del lector, en especial judío, con el humorista. Y esto dio lugar a expresiones de enojo y malestar. En otras palabras, si los editores de *HUM®* esperaban que chistes como esos fueran entendidos como una alusión oblicua al aspecto más secreto y siniestro de la realidad argentina que la CIDH vino a auscultar y el secuestro de Timerman representaba, se equivocaron. Asociaciones civiles judías[37] y lectores judíos de la revista los interpretaron lisa y llanamente como una burla hacia las víctimas del Holocausto. *HUM®* fue acusada de antisemita, aunque el conflicto central era en torno a qué se entendía por humor y los límites de la representación

---

miembros del KKK aparecían como victimarios y los hombres con rasgos africanos eran, como en la realidad empírica, las víctimas privilegiadas.

35. A continuación se presentan algunas de las ideas que fueron desplegadas en mayor profundidad en Burkart (2009b).

36. Otra interpretación sobre estos mismos chistes la aporta Eduardo Raíces (2010).

37. Las entidades judías que expresaron su rechazo hacia los chistes de Catón fueron la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA), el Ente Coordinador Sefaradí Argentino (ECSA) y la Confederación Juvenil Judeo Argentina; y los diarios de la comunidad judía como *Nueva Presencia* y *Mundo Israelita*.



Fig. 43. Lembó, "El Rey Idi Otin: Contragolpe", *HUM*® nº 11, abril de 1979: 10.
La tira cómica *El Rey Idi Otin* realizada por Lembó fue la parodia política más potente en la etapa inicial de la revista para aludir a las más vastas arbitrariedades del poder.



Fig. 44. Catón, "Holocausto I", *HUM*® nº 21, octubre 1979: 61 (detalle).

Siguiendo las reglas del humor negro, el juego propuesto por Catón consistió en poner en segundo plano las atrocidades nazis, aun con el riesgo de trivializarlas, para así contribuir a contrarrestar su naturalización. El impacto visual –por lo terrible y horroroso– de las imágenes creadas por Catón ubicaron su propuesta humorística en el más delgado límite ético de una representación humorística.

humorística. El periódico del ala izquierda de la comunidad judía, *Nueva Presencia*, fue el único que asoció los *cartoons* con la liberación de Timerman y que tuvo una postura más moderada en su crítica hacia sus colegas. La ausencia de debate público en torno la liberación de Timerman y la situación de crisis que se vivía eran para el semanario de Herman Schiller las causas de lo que consideraban un error por parte de *HUM*®, una revista "habitualmente elaborada con inteligencia y rigor por reconocidos caricaturistas", que "a veces insinúa un humor de avanzada y cuyos integrantes podrían ser encasillados bajo el rótulo común de 'liberales', en el sentido más amplio de la expresión". *Nueva Presencia* expuso a *HUM*® a sus propias

limitaciones al preguntarse: "¿Será que su impotencia y su miedo a publicar chistes antigubernamentales es lo que los lleva a cortar el hilo por lo más delgado? ¿No será, pues, que los muertos lejanos son más saludables que los cercanos?" (Año 2, nº 19, 12 de diciembre de 1979). Estos chistes de Catón parecían haber tensionado las relaciones entre dos publicaciones que a la distancia demostraban tener puntos de contacto y afinidad.

El debate en torno a los chistes sobre el Holocausto quedó plasmado en el correo de lectores, que se convirtió en una tribuna en la cual *HUM®* respondió a las acusaciones, defendió a Catón –aunque al poco tiempo dejó de colaborar con la revista–, y expuso su concepción del humor. El intercambio de opiniones se extendió a lo largo de tres números, porque muchos lectores escribieron defendiendo la posición de *HUM®*. Ante la mirada de sus lectores, la revista se constituyó en un espacio concreto de tolerancia y respeto, aunque no necesariamente de acuerdo y consenso con respecto a lo abordado, algo que era toda una novedad entre la prensa de aquellos años. En ese debate, los editores dejaron en claro que para ellos el humor no era una forma de escapismo, sino una forma más de expresión y de crítica constructiva; así, su límite ético no era *qué* temas abordaba, sino *cómo* los abordaba. Por lo tanto:

> no debe tener otras barreras que las normales en cualquier forma de expresión escrita, o sea, las morales y estéticas. Pensamos que el humor no debe temer ni soslayar la muerte, no debe ocultar las miserias y las tragedias humanas, no debe retroceder ante los temas "espinosos". Sabemos que el humor es casi invariablemente una forma de crítica, constructiva como pocas. Y que su calidad depende de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade (*H* nº 22, octubre de 1979: 12).

Asimismo, explicaban que los chistes de Catón "**no eran otra cosa que una flagrante crítica al nazismo y sus métodos genocidas.** (...) rechazamos enfáticamente las acusaciones de antisemitismo o de complacencia con las atrocidades hitlerianas", y remarcaban que "los ejemplos ilustrativos de la bestialidad humana **no deben olvidarse ni evitarse**, llámese **Auschwitz, Treblinka, Hiroshima, Mi-Lai o Camboya"** (énfasis en el original). Si bien es cierto que el Holocausto tiene una mayor carga simbólica e histórica que los otros crímenes contra la humanidad, también lo es que las representaciones realizadas por Catón circularon en un contexto cuya estructura del sentir con respecto a la representación de estos crímenes todavía estaba aferrada a una lectura literal de la tesis de Adorno sobre la imposibilidad y la barbarie de la poesía después de Auschwitz. Como señala Andreas Huyssen (2007: 119, énfasis en el original) fue recién en los años ochenta cuando "la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo". Si *HUM®* había querido avanzar en ese sentido, fracasó y fue reprobada por una parte de su público. Y si bien en el título de los *cartoons* de la discordia se insinuaba una segunda parte, esta nunca fue publicada aunque

la revista si publicó otros *cartoons* en referencia al Holocausto, como el realizado por Gianni que comparaba los trenes que llevaban a judíos a los campos de concentración con los argentinos que viajaban en los trenes porteños (*H* nº 38, julio de 1980: 40). Las acusaciones de antisemitismo tampoco desaparecieron del todo: a fines de 1982 en la sección "Nada se pierde" decían que "otra vez apareció una publicación judía acusándonos de antisemitismo. Y la verdad es que a esta altura, no tenemos más remedio que declarar públicamente que estos 'hipersensibles' –por suerte escasos– nos tienen absolutamente putrefactos" (*H* nº 95, diciembre de 1982: 5).

Más allá de los distintos repertorios iconográficos utilizados por los dibujantes para representar la violencia política, se distinguen algunos aspectos en común. En primer lugar, el predominio de la representación visual por sobre la textual. La imagen constituyó el mecanismo de representación por excelencia para hacer referencia a estas cuestiones, especialmente por la ambigüedad que ofrecía. Las metáforas visuales con referencias laterales e indirectas a la realidad fueron los medios predilectos para representar algo que era horroroso y doloroso a la vez que peligroso. Asimismo, entre los humoristas no todos manejaban la misma información sobre las dimensiones, características específicas y la vastedad de la represión ilegal. Hubo desde quienes tenían familiares o amigos en situaciones comprometidas y quienes hoy en día dicen no haber sabido nada de lo que sucedía, pero hicieron chistes de verdugos y supliciados.

En segundo lugar, las representaciones de víctimas y de victimarios fueron prototípicas y anónimas, y predominó el escamoteo de marcas espaciotemporales concretas. Pero mientras los perpetradores fueron representados a partir de varios estereotipos –verdugos, matones, patotas, nazis, miembros del KKK, Idi Amin, incluso militares–, las víctimas tuvieron un mismo patrón. En la mayoría de los casos, los dibujantes recurrieron a una estética esquemática la cual contribuyó a mantener cierta distancia en la aprehensión del hecho real. Se creó una imagen estetizada de la muerte y el dolor: donde los cuerpos, en general, no cargaban con las marcas de la violencia. Asimismo, las víctimas carecieron de indicios de filiación político-partidaria, ideológica o social. La pertenencia religiosa y racial sólo fue significativa en las referencias al Holocausto, al KKK y a Idi Amin y sus prácticas. Hay pocos casos en los cuales los humoristas recurrieron a una estética realista. Además de la historieta de Grondona White ya citada, hubo un *cartoon* realizado por Fati que muestra a un hombre engrilletado colgar de una pared. El hombre que exhibe un importante deterioro físico remite a la crucifixión de Cristo (*H* nº 8, enero de 1979: 8. Fig. 46). Otro ejemplo es un *cartoon* de Grondona White en el cual se representó un fusilamiento perpetrado por un militar (*H* nº 16, julio de 1979: 19. Fig. 45). En todo caso, sobresale la representación de un estado de cosas –la situación de violencia– que no es cuestionado ni se saben o se dan a conocer sus causas, en el cual las víctimas y los perpetradores hacen cosas de hombres y eso incluye matarse entre sí. A su vez, y en continuidad con aquellas representaciones previas al golpe de Estado, la violencia política fue representada en su ca-






Izq. Fig. 45. AGW, *HUM*® nº 16, julio de 1979: 19 (Archivo Alfredo Grondona White -gentileza María Cristina Thomson); Der. Fig. 46. Fati, *HUM*® nº 18, enero de 1979.

rácter individual. No hubo representaciones que aludieran a masacres o exterminios colectivos. Incluso entre los chistes sobre el Holocausto, tan sólo dos de ellos pueden ser la excepción (Fig. 44).

Por último, la despolitización de las víctimas se compensó con su humanización, en contraste con la deshumanización que hicieron de ellas las fuerzas armadas al concebir el enemigo subversivo como absoluto y carente de humanidad y nacionalidad[38]. La operación discursiva de las fuerzas armadas consistió en negarles a los "subversivos" su condición humana y de sujetos de derecho para justificar ante la sociedad la violación sistemática a todos los derechos. A esta operación discursiva e ideológica se sumaron los principales medios de comunicación, que naturalizaron este carácter no humano de los "subversivos". La humanización de las víctimas llevada a cabo en los *cartoons* se distanciaba así de las representaciones que de ellas llevó a cabo la dictadura militar y se acercaba más a la realizada por los organismos de derechos humanos. La despolitización de las víctimas, al no recordar su militancia ni su filiación partidaria, contribuyó a su legitimación social: pasaron de ser "subversivos" a ser víctimas, "desaparecidos".

38. En reiteradas ocasiones los militares mencionaron la posibilidad de reconocer al subversivo por el hecho de que estaba desprovisto de cualidades humanas, y explicitaron su condición de *no-persona*. El general Ramón Camps en una entrevista explicó "Aquí libramos una guerra [...] No desaparecieron personas sino subversivos" (*La Semana* nº 368, 22 de diciembre de 1983).

Con estas representaciones, *HUM®* invitó al lector a hacer un trabajo activo de interpretación, de desciframiento de los niveles ocultos de la representación, de reponer la información escamoteada debido a la necesidad de dibujantes y editores de evitar la censura y poner a resguardo su propia existencia y la de la revista. *HUM®* interpeló a sus destinatarios, en palabras de Rommens (2005: 5), para llevar a cabo "un acto potencialmente subversivo que le da poder al intentar leer buscando significados ocultos que perturben el engañoso discurso inequívoco del régimen". Si bien *HUM®* no denunció hechos ni autores concretos, tampoco se mostró obsecuente ni cómplice con ellos. Con estas operatorias, ofreció, más que otra interpretación sobre la violencia, herramientas para el cuestionamiento de aquella impuesta por los militares y los civiles aliados a ellos. Convocó a quienes no se sentían ya interpelados por los discursos hegemónicos, incentivó a dudar de las "verdades" oficiales, oficiosas y oficialistas que circulaban en la prensa y a hacerse preguntas, aunque estas quedaran acotadas al ámbito íntimo y privado de la lectura.

No era menor alentar el proceso de ajenidad y alerta que aún era muy tímido en una coyuntura en la cual era difícil encerrar en palabras o expresiones lo que estaba sucediendo en todas sus dimensiones. Y esta dificultad era todavía más significativa si se quería nombrar aquello aún innombrable en un medio de comunicación masivo e independiente, como era *HUM®*, ya que las fuerzas armadas seguían siendo un actor legitimado de facto y el consenso hacia ellas subsistía activo. Sin embargo, hubo un primer intento de capturar en palabras cierta percepción sobre los hechos de violencia. Se trató de la historieta realizada por Crist que apareció casi oculta en las últimas páginas de la revista bajo el título "Las Manos de Cristóbal Reynoso" y camuflada por el dibujo de dos manos que se movían como cuando una persona explica algo en la mesa de un bar, tomando un café (Fig. 47). En cada viñeta, un movimiento particular de estas manos acompañaba la siguiente reflexión:

> Bueno... Al principio fue difícil adaptarse, tomar conciencia. Darnos cuenta de que no éramos el de antes. Nos dividimos de la unidad original. ¡Sí, fue bastante bravo...! Ahora nos llevamos bastante bien... Antes peleábamos por saber si éramos la derecha o la izquierda. Ahora convivimos plácidamente. Digamos nos toleramos. De vez en cuando se nos ocurre la misma idea y nos superponemos. Hacemos muchas cosas que no tienen sentido [...]. Son recuerdos de otra vida. Lo hacemos para no aburrirnos. En fin... ¿Qué otra cosa pueden hacer un par de manos que lograron... sobrevivir al resto del cuerpo...? (*H* nº 26, enero de 1980: 86-87).

Desde una perspectiva histórica, aunque sin dar fechas ni aludir a hechos concretos, se ofrecía una interpretación de las causas y consecuencias de la violencia política. De este modo elíptico se aludía a lo que posteriormente se dio a conocer como la "teoría de los dos demonios" que entiende la exis-

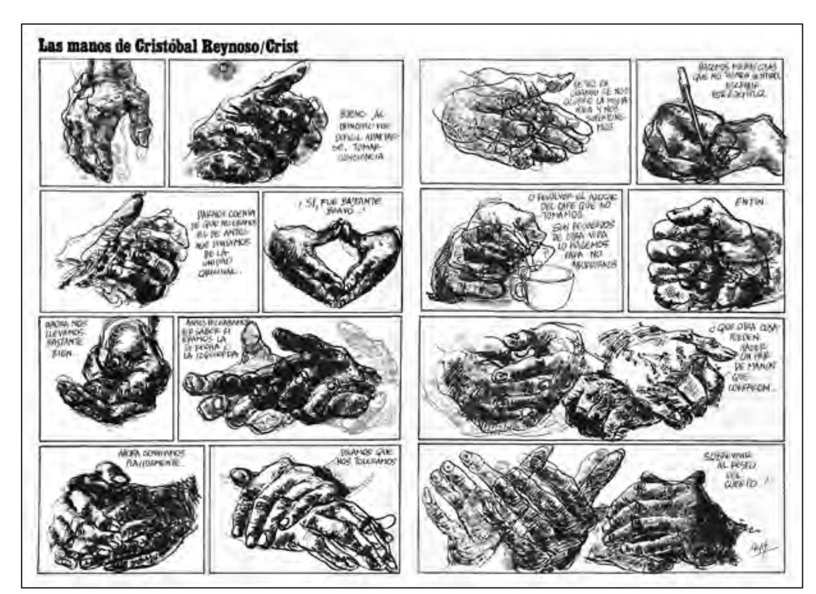


Fig. 47. Crist, “Las manos de Cristobal Reinoso”, *HUM®* nº 26, enero de 1980: 86-87.

tencia de dos violencias, una de izquierda y otra de derecha, que cobraron autonomía respecto de la sociedad que les dio origen, esta última representada como una víctima inocente y, en este caso, mutilada. La violencia política aparecía con una existencia independiente a la vida cotidiana de los argentinos. Además, el texto distingue un antes y un después, el fin de una etapa –que había estado marcada por la pelea constante– y el comienzo de otra, un ahora donde “nos llevamos bastante bien”, donde “nos toleramos”, porque el “cuerpo”, la sociedad, ha sido destruida.

Esta interpretación de la violencia política tenía sus antecedentes en la prensa argentina. En la prensa satírica, había aparecido en el primer número de *Chaupinela* a fines de 1974, como se vio en el capítulo anterior. Y un caso más cercano a la fecha de publicación de la historieta de Crist es la mención que hace *The Buenos Aires Herald*[39] en 1978. Pero así como tenía esos antecedentes, se distanciaba de la interpretación formulada por Rodolfo Walsh. Para el escritor: “Las Tres A son hoy las tres Armas, y la Junta que ustedes presiden no es el fiel balance entre ‘violencias de distinto signo’ ni el árbitro justo entre ‘dos terrorismos’, sino la fuente misma del

39. El diario de la comunidad inglesa reclamaba a las fuerzas armadas cumplir con el mismo énfasis con el que se prometió “erradicar, liquidar, aplastar y de cualquier modo destruir el terrorismo izquierdista”, la promesa de hacer lo mismo con el “otro” terrorismo, “el de los escuadrones de la muerte, en los que hampones de alguno que otro tipo suponen que las fuerzas armadas son demasiado endebles para enfrentarse a solas con los zurdos y en consecuencia precisan la ayuda de hombres de verdad” (*TBAH*, 12 de marzo de 1978 cit. en Neilson, 2001: 71)

terror que ha perdido el rumbo y sólo puede balbucear el discurso de la muerte" (Walsh [1977], 1998: 4). *HUM®* y Walsh podían coincidir en la caracterización y descripción del ejercicio de la violencia ilegal por parte de las fuerzas armadas en el poder, pero esas líneas posibles de explicación y comprensión del fenómeno hacia 1980, con Walsh ya ausente, disentían.

HUM® y una primera definición política

Entre los últimos meses de 1979 y enero de 1980, *HUM®* abordó el tema de la censura, definió lo que entendía por humor y sus límites, aludió a la violencia política y se posicionó en la puja entre dos modelos de economía. Fue precisamente esta última cuestión la que quedó plasmada en el número 24, convirtiéndolo en un parte aguas. Ante unas inocultables grietas al interior de las fuerzas armadas y la violencia con la que se expresaron las críticas a los tecnócratas –nos referimos a los atentados frustrados al secretario de Coordinación Walter Klein y al secretario de Hacienda, Juan Alemann, y el asesinato del empresario Francisco Soldati[40]–, la revista de Cascioli explicitó los términos de la disputa y lo que estaba en juego, y se posicionó, atacando duramente a la política económica y a sus responsables.

Precisamente debido a esa coyuntura violenta, para la primera caricatura de Videla en tapa se tomaron varias precauciones. Se inauguró la sección editorial desde donde se buscó matizar el poder de la imagen a partir de un supuesto pedido de permiso para hacer la caricatura del presidente[41]. Esa tapa vino a continuación de otra que expresaba una fuerte crítica a la cúpula sindical peronista, la cual podía interpretarse como un visto bueno al control que la dictadura estuvo dispuesta a ejercer sobre el poder sindical con la sanción de Ley nº 22.105 sobre "Asociaciones Gremiales de los Trabajadores"[42]. Inspirada en esa ley y por la disposición de la Comisión Nacional de Responsabilidad Patrimonial (CONAREPA) de que todos los bienes de Lorenzo Miguel pasaran al Estado, la portada de *HUM®* de noviembre de 1979 representaba al poder militar como un híbrido de *femme fatale* y Moloch encarnado en la actriz Leonor Benedetto, que sujetaba con sus manos a los dirigentes sindicales Casildo Herrera y Lorenzo Miguel,

40. Los tres casos fueron atribuidos por la prensa dominante a "grupos terroristas" "subversivos", en particular, a Montoneros (Véase *Crónica*, 28 de octubre de 1979; *LN*, 8 y 14 de noviembre de 1979).

41. El editorial reproducía la supuesta charla en la redacción sobre las posibilidades de ser clausurada por publicar una caricatura de Videla. En ella preguntaban si Videla tenía sentido del humor y se contestaban, con lo que era un deseo: "No me lo imagino clausurando una revista porque no le gustó una caricatura" (*H* nº 24, diciembre de 1979: 3). El texto no quería delimitar la lectura de la imagen sino evitar las consecuencias de cualquiera de sus posibles lecturas.

42. La medida fue explícitamente celebrada por *La Nación*, que consideró que la ley era "el fin de ese poder político y económico con el cual los sindicatos abruman al Estado y a los partidos" (cit. en Novaro y Palermo, 2003: 218).

asociados ambos desde el título a López Rega: "Los hijos de López(r)", aunque este de modo textual hacía referencia a la comedia televisiva homónima emitida por ese entonces por ATC, protagonizada por Benedetto y dirigida por Hugo Moser.

La primera caricatura de Videla aludía a las consecuencias políticas de las medidas económicas adoptadas por Martínez de Hoz. Sugería que la apertura de la economía había dado lugar a las "pirañas de la importación" las cuales estaban dispuestas a devorarse a una enflaquecida "industria nacional", encarnada en Videla (Fig. 36). De este modo, Videla era representado como una víctima de la política económica, y no como su responsable político. La audacia de caricaturizar a Videla quedaba matizada, lo cual posiblemente haya generado interpretaciones que sugerían que la revista era "oficialista".

En todo caso, en ese mismo número *HUM®* se definió explícitamente en "lucha contra la importación" y como

> una revista argentina, hecha por argentinos y para argentinos (aunque si algún turista la compra no se lo vamos a impedir), con dibujantes y periodistas argentinos y uruguayos (que viene a ser lo mismo), y vendida por quiosqueros argentinos. Eso sí. Si la mano viene mal, nos convertiremos en importadores de revistas de humor extranjeras. Que las hay buenas, también (*H* nº 24, diciembre de 1979: 11).

La última frase traía a la memoria a aquellos industriales que, en el marco de la nueva coyuntura económica, habían cerrado sus fábricas para importar lo que antes producían. *HUM®* presentaba esa opción como la última alternativa posible, diferenciándose de los oportunistas: su compromiso era en primer lugar con el desarrollo de la industria nacional, pero rechazaba cualquier postura extrema y dogmática, ya fuera nacionalista o aperturista.

La revista legitimó su postura en el hecho de ser ella misma producto de la industria y del trabajo nacionales. Desde esa perspectiva, la batalla contra el modelo liberal de capital financiero y economía abierta tenía lugar en el campo de las representaciones pero también tenía un sustrato concreto encarnado en la revista misma y por extensión, en los demás productos editoriales y extraeditoriales de La Urraca, que se analizan en el capítulo 5 de este libro. *HUM®* sostuvo con hechos su discurso a favor de la industria y el trabajo nacional y fue esa coherencia la que le confirió una legitimidad que otros sujeto perdieron o carecieron. Al adquirir la revista, los lectores podían sentirse partícipes en la contienda que ella lideraba, lo cual no impedía que en otros ámbitos esos lectores se convirtieran en los "monstruos" consumistas descritos por Fabregat. También hubo quienes se sintieron interpelados a seguir con ese ejemplo como un empresario textil que envió una carta en la cual, apelando al mismo "código de honestidad", convocaba a comerciantes mayoristas y minoristas "con mentalidad *HUM®* (en caso contrario abstenerse) para confiarle la venta de nuestras camisas", las cuales eran "Todo argentino, nada importado" (*H* nº 42, septiembre de 1980: 12). Tener "mentalidad *HUM®*" y compartir un "código de honestidad" suponen

un lugar simbólico de la publicación como emblema de valores, modos de actuar y pensar en sociedad.

Como ya se señaló por la caricatura de Videla, la revista había recibido una liviana llamada de atención por parte de las autoridades nacionales, que paradójicamente permitió sostener una oposición al avance del modelo liberal y ampliar a las autoridades militares la galería de sujetos pasibles de ser blanco de sátira. El apoyo de los lectores que recibió ese número 24 también activó un cauteloso pero persistente proceso de politización tendiente a desafiar y ampliar los límites del régimen. La sátira política se convirtió en la mayor audacia de la revista, la cual alternó con el escarnio a la situación económica y cultural.

HUM® inició el año 1980 con un pronóstico agorero: Martínez de Hoz, representado como una parca cuya sombra proyectaba un ave de rapiña, estaba dispuesto a llevar a mejor vida a la industria nacional y, por ende, a los trabajadores (*H* nº 26, enero 1980: 1). La predicción no estuvo errada: en marzo de 1980 estalló la crisis económico-financiera, de la cual los entusiastas consumidores de antaño salieron endeudados, quebrados y empobrecidos. La coincidencia de esa crisis con el inicio de la política "dialoguista" de Videla hizo que aquella quedara acotada a *cartoons* e historietas que retrataron a los exponentes locales del capital productivo como víctimas de la crisis. Curvas negativas en las pizarras de evolución de las ganancias fijadas detrás de pesados escritorios, empresarios con gestos desolados e incluso, intenciones suicidas fueron motivos recurrentes. Los distritos industriales fueron asimilados a escenarios nocturnos, lúgubres e incluso, apareció como sugerente homólogo la impotencia sexual (Fig. 48). Estos

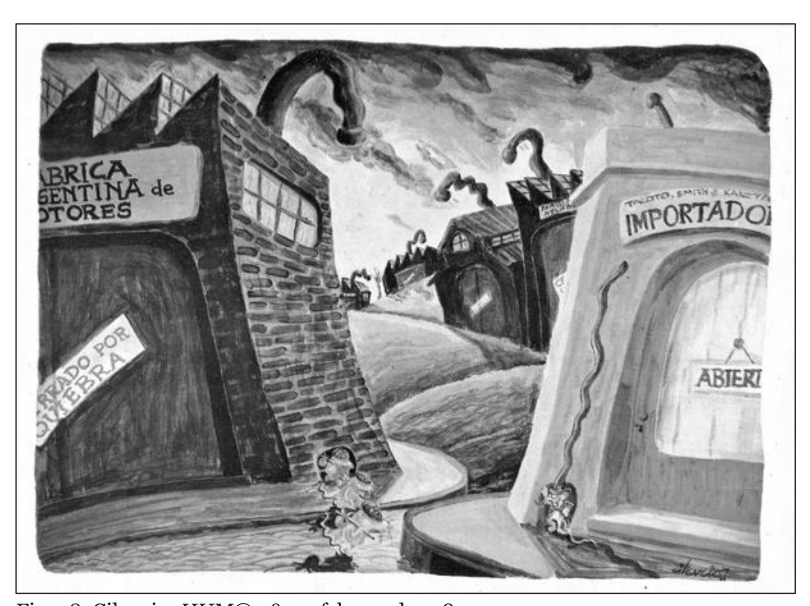


Fig. 48. Cilencio, *HUM®* nº 52, febrero de 1981.

recursos visuales daban cuenta de los perjuicios causados por la política económica de la "plata dulce" en la industria nacional.

Estas representaciones visuales se reforzaron con la textual. *HUM®* denunció la situación de la industria gráfica nacional y demostró su consternación apelando al mismo imaginario que los humoristas: "Está justito en el borde del pozo más negro, y los cuervos ya revolotean sobre los techos de los talleres de impresión más conocidos" (*H* nº 46, noviembre de 1980: 45-46). Como en la caricatura de Martínez de Hoz, la muerte llegaba acompañada por aves de rapiña prontas a usurpar el lugar dejado por la industria nacional. Esas aves carroñeras representaban a un nuevo sector, el importador, que se había convertido en la única "luz" en aquellos páramos industriales. Los redactores se identificaban con las víctimas porque "si las imprentas argentinas se funden, ¿dónde hacemos la revista?"[43], pero lo cierto era que la curva de ganancias real de La Urraca no se correspondía con las empresas representadas en los *cartoons*.

Estas representaciones de la burguesía industrial nacional en bancarrota se complementaron con aquellas que seguían desenmascarando el oportunismo de algunos empresarios. *HUM®* condenó ese pragmatismo por deshonesto y egoísta, y acusó como responsables de la crisis del sector a quienes actuaban de ese modo. En cambio, las representaciones de los trabajadores reafirmaron que estos eran víctimas. En este caso, la metáfora de la muerte también fue uno de los recursos más potentes para dejar en evidencia la centralidad del trabajo como estructurador de la vida. En la coyuntura de la crisis, abundaron los *cartoons* sobre desocupados que contemplaban la opción del suicidio. La falta de trabajo equivalía a una vida sin sentido.

En segundo lugar, los ganadores de la crisis también fueron retratados, en especial, los sectores dedicados a la importación y a las finanzas. A diferencia del capital productivo, el capital financiero no necesitaba estar situado para poder funcionar; por eso, su representación privilegió el movimiento, encarado por empleados o gerentes de bancos que corrían por las calles de "la City" como, en analogía con la tradición londinense, se denomina el sector de la ciudad que reúne a la Bolsa de Comercio y a las principales entidades bancarias. La economía financiera aparecía asociada a la agilidad y al dinamismo, aunque también –de modo peyorativo– a la inmediatez, lo efímero, lo falso e impostado. Como en la clase media y entre los industriales, en el sector financiero también se distinguían ganadores y perdedores. Los chistes al respecto daban cuenta de los procesos de concentración y extranjerización del capital financiero, generados con la crisis.

---

43. En sintonía con el sumario del número 24, explicaba que "Nuestra editorial no recurre al exterior para imprimir sus publicaciones, porque entiende que abaratar costos alimentando a la industria brasileña es una de las buenas formas de refundir al País. Pero hay empresas que lo hacen, sin padecer cargos de conciencia. Y entre ellas, el propio Estado a través de algunas de sus dependencias".

En 1980 el principal blanco de la sátira de *HUM®* fue la política. El "diálogo político" fue el acontecimiento más sobresaliente en la primera mitad del año y marcó el inicio de la politización de *HUM®* en su sentido más estricto y sistemático. Ese "diálogo político" era una política oficial tributaria de las "Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional", documento publicado por la junta militar en diciembre de 1979, que presentaba en definitiva la propuesta del Ejército, que sobresalía como el ganador en la puja entre las tres armas. Ese instrumento del gobierno de facto reconocía que "el nuevo orden político, descartada la imposible renovación total y profunda de la clase política, se fundará en una *solución pactada*, consensual, con las fuerzas políticas existentes, confluyendo en una convergencia cívico-militar"[44] (Quiroga, 2004: 190, en itálicas en el original). En esta línea, pronto el poder dictatorial convocó a los dirigentes político-partidarios, lo cual significó su regreso a la escena después de cuatro años de mantenerse en los márgenes debido a la suspensión de sus actividades.

Hasta ese entonces la sátira política en *HUM®* se había limitado a atacar el autoritarismo de modo genérico e indirecto, como sucedió en el caso de la parodia realizada por Tomás Sanz de la postura de Borges con respecto a la democracia en "Remedios Borges contra la democracia"[45] (*H* nº 1, junio de 1978: 8). La parodia política más sistemática fue aquella que recurrió a la figura de Idi Amin para representar a dictadores arbitrarios, mesiánicos y asesinos y cuya ambigüedad podía asociarlo a Videla, Massera o incluso, a Perón. La ya mencionada tira cómica *El Rey Idi-Otin* realizada por Lembó es el ejemplo más significativo al respecto (Fig. 43). Hasta fines de 1979, *HUM®* no publicó caricaturas de funcionarios políticos reconocibles, a no ser las del gobierno peronista derrocado, pero gradualmente comenzó a sumar *cartoons* en los cuales se satirizaba a militares golpistas o aferrados al sillón presidencial (Fig. 49). La crítica al autoritarismo y a la exclusión política también se expresó con ironía en la columna de Ácido Nítrico.

---

44. El orden político que las fuerzas armadas pretendía constituir a partir de ese documento consistía en una corporativización o militarización de la política ya que presumía que la alternancia política si bien, operaría exclusivamente entre fuerzas civiles en el marco de un régimen multipartidario, estaría auspiciada y controlada por la corporación militar (Quiroga, 2004).

45. Borges había declarado públicamente que la democracia era como la "peste bubónica", había elogiado a la dictadura chilena y aceptado –al igual que otras figuras de la cultura como Ernesto Sabato y Leonardo Castellani–, almorzar con Videla. Sanz imaginaba los "antídotos" que Borges recetaría contra la democracia: "'Carboncitos' Racuamin" en referencia al dictador ugandés Idi Amin; "Tabletas 'Pinochito'" en alusión al dictador chileno Augusto Pinochet, ferviente alabado por el escritor; "aerosol 'Cigonazi'" por el nazismo y "'Stalista Cápsulas" por Stalin. Si bien se identificaba a Borges con los regímenes autoritarios y totalitarios de derecha, Sanz colocaba en el mismo registro a los de izquierda; dejando en evidencia que, más allá del sesgo ideológico, tenían en común su totalitarismo antidemocrático.



Fig. 49. Langer, *HUM®* nº 19, septiembre de 1979.

El "diálogo político" dio pie a la ampliación del horizonte de representaciones de la revista al incorporar como blancos de su sátira a las máximas autoridades del "Proceso" a escala nacional[46]. Desde su inicio, fue tema de tapa; pero Cascioli ridiculizó no sólo a las autoridades militares convocantes, sino también a quienes aceptaron este convite; en especial, a los dirigentes político-partidarios. Las tapas alternaron retratos cómicos de unos y otros, y en los interiores, los *cartoons* combinaron a protagonistas reconocidos con otros anónimos como representantes prototípicos de civiles y militares, reforzando así las ideas plasmadas en aquellas.

Para esos fines, los humoristas apelaron a diversas metáforas. Cascioli comparó el "diálogo" con la vecindad de la serie televisiva *El Chavo del 8*, preanunciando desencuentros, fricciones, venganzas, jugarretas y, por qué no, gritos o diálogos sordos, peleas, alianzas o acercamientos tácticos y pragmáticos para hacer prevalecer intereses particulares entre miembros de una "vecindad" –la clase política, de la cual los militares eran parte– sin contacto con el mundo externo (*H* nº 31, abril de 1980:1). Sin embargo, el título de la caricatura –"Sin querer queriendo... Empieza el diálogo", que remitía a la célebre frase exculpatoria del personaje del Chavo del 8– develaba que el diálogo comenzaba contra la voluntad de sus convocantes. En este sentido, fue persistente su representación como un diálogo entre "sordos" y "mudos". En una interpretación economicista, incluso se sugirió que era una cortina de humo para quitar del centro de la escena a la crisis, causada por Martínez de Hoz y, esta vez, también por Videla[47]. Dichas representaciones tenían un sustrato real: la política dialoguista no contaba con el apoyo de todos los sectores de las fuerzas armadas. No era un secreto

46. Es importante señalar que, a diferencia de *Tía Vicenta*, *HUM®* no atacó con su sátira ni su crítica seria a las autoridades provinciales ni al intendente de la ciudad de Buenos Aires.

47. La historieta *El Chabón del 8%* complementaba la caricatura de tapa. En ella se aludía al nuevo e imprevisto obstáculo que tendría el "diálogo político": la crisis económica que había estallado con la quiebra del Banco de Intercambio Regional que había obligado a cambiar algunos personajes de la historieta. Y se explicaba así: "Dado el vertiginoso ritmo que muestran la revista y la actualidad misma, en el tránsito de la tapa a esta página este rol [el del Sr. Barriga] ha sido asumido por Jimmy Carter, que reemplaza a Don Juan Carlos [Onganía]" (*H* nº 31, abril de 1980: 25).

que había autoridades militares sin auténticas intenciones de diálogo. Los principales diarios nacionales reproducían declaraciones de los miembros de la junta militar que no se condecían con una política dialoguista. La más emblemática fue la del comandante en jefe del Ejército, general Leopoldo Fortunato Galtieri, que *Clarín* publicó en primera plana: "Estamos dialogando, pero las urnas están guardadas y van a seguir bien guardadas" (*Clarín*, 28 de marzo de 1980).

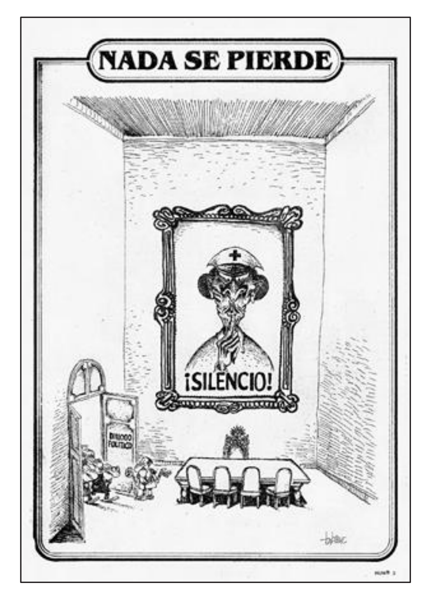


Fig. 50. Tabaré, *HUM®* nº 32, abril de 1980.

Los humoristas sacaban provecho de estas posiciones encontradas, expresadas por sujetos autorizados, para armar sus construcciones cómicas y expresar su descreimiento hacia el "Proceso" cuyo sustento era, en definitiva, una concepción del "diálogo" que no era la establecida por las "Bases". *HUM®* cuestionó el concepto de diálogo utilizado por las fuerzas armadas dando a entender que esa palabra había generado en la sociedad expectativas que en los hechos los militares no estaban dispuestos a concretar: era antes bien un monólogo y, por lo tanto, una farsa.

Mientras los convocantes al "diálogo" fueron representados como "sordos", los convocados aparecieron como "mudos" por voluntad propia o porque eran impelidos a estarlo. El *cartoon*-editorial de Tabaré publicado en abril de 1980 representó crudamente a estos últimos. Los civiles eran invitados a ingresar a la sala del "diálogo político" y en ella veían, detrás del imponente escritorio de quien los recibía, un gigantesco cuadro con una horrible enfermera con el dedo sobre sus labios y en grandes letras: "¡Silencio!" (*H* nº 32, abril de 1980: 3). La imagen no podía ser más elocuente para aludir a los intentos del régimen por imponer una voz única, incluso, precisamente, el silencio (Fig. 50). En este caso, los civiles eran representados como víctimas del engaño. El impacto visual del *cartoon* era aún mayor que la caricatura de la portada de ese mismo número que aludía a los "Políticos en la trenza". Ella refería específicamente a Ricardo Balbín y Arturo Frondizi, los veteranos líderes de la Unión Cívica Radical (UCR del Pueblo) y del Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) respectivamente, que habían aceptado dialogar con las autoridades. Ambos fueron burlados por su edad y por no haber dado lugar a la renovación de las cúpulas de sus respectivos partidos. El "diálogo" había traído a escena

a los mismos políticos deslegitimados que habían gravitado en la política hasta marzo de 1976. Pero la crítica más feroz de *HUM*® a estos dirigentes fue por estar "en la trenza"; y lo explicó en el Sumario:

> Entre todos los que empiezan a asomar sus cabecitas por la puerta, [...] queremos ver cuál de ellos **se ha adaptado mejor a los nuevos tiempos**, cuál de esas cabezas funciona mejor en la nueva onda de acomodarse los pelos de afuera –y sobretodo- los de adentro. [...] y aunque la cosa es media frívola, la comparamos con la renovación que tendrán que hacer de sus ideas nuestros más conspicuos hombres públicos (*H* nº 32, abril de 1980: 19, el énfasis me pertenece).

Como en 1979 había criticado a la clase media y a la burguesía industrial nacional por adaptarse a la "plata dulce" y a la "bicicleta financiera", un año después esa crítica se extendía a quienes aceptaban el juego propuesto por las fuerzas armadas, aunque estas habían respondido diciendo que "las Bases Políticas no admiten condicionamientos extraños" (*LN*, 25 de marzo de 1980). En continuidad con el discurso propio de *Satiricón*, los dirigentes políticos se veían deslegitimados y los partidos políticos expuestos en su debilidad institucional lo que contribuía a profundizarla. Sin embargo, *HUM*® no se burló de todos los políticos, sino sólo de aquellos que se plegaron a la farsa del diálogo: el peronismo quedó exento y también Raúl Alfonsín[48].

La representación más audaz del diálogo político se publicó cuando este ya estaba condenado el fracaso. Fue una caricatura del temible ministro del Interior y único interlocutor oficial, el general Albano Harguindeguy (Fig. 51).

El corpulento militar, con sus manos entrecruzadas delante de su pecho da la sensación de estar sentado plácidamente, escuchando una amena melodía. En efecto, a sus oídos llegaban unas ondas psicodélicas verdes, azules y rojas que en realidad eran los gritos de enojo de las periodistas Mónica Cahen D'Anvers y Magdalena Ruíz Guiñazú. El título era "¿Se acuerdan del teatro? Moni y Magda: Mujer, si puedes tú con él hablar..." que aludía a la popular canción mexicana de Alberto Domínguez, "Perfidia", la cual había sido sutilmente modificada en su estribillo: el pronombre "El" reemplazaba a "Dios".

El ministro todopoderoso era interpelado por las periodistas, exponentes de las buenas costumbres y los valores liberales, que habían sido las únicas en concurrir al diálogo con cuestionamientos, aunque estos eran sobre los

---

48. La convocatoria se había dirigido a la máxima autoridad de cada partido. El peronismo la rechazó porque no tuvo éxito con la condición que pretendió imponer: la liberación de Isabel Perón. Balbín, en cambio, le había dicho a Harguindeguy: "No tenemos urgencias electorales, sino urgencias en buscar los instrumentos que digan que vamos a la institucionalización" (*Gente*, 8 de mayo de 1980); por su parte, Ricardo Alfonsín del Movimiento de Renovación y Cambio de la UCR se había distanciado de aquel y había reclamado "la inmediata convocatoria a elecciones". Balbín y Fernando de la Rúa fueron los blancos predilectos de la sátira política de *HUM*®.

límites del disenso dentro de los canales televisivos controlados por los militares (Neilson, 2001).

Como había sucedido con la primera caricatura de Videla, el editorial "pedía permiso" apelando al recurso de la supuesta reproducción de una charla de redacción en que se debatía si realizar o no la caricatura. Tal como en anteriores ocasiones, y esta vez reconociéndolo explícitamente, *HUM®* se sumaba a las críticas realizadas previamente por otros, en este caso, las populares periodistas. Como ya se señaló, Harguideguy intentó impedir la circulación de esta caricatura pero fracasó: la Municipalidad porteña desestimó el pedido de censura. La crítica satírica a la política de diálogo promovida por Videla y Harguideguy y a los dirigentes políticos seguramente era bien vista por los sectores duros de las fuerzas armadas que desde un inicio la boicotearon. *HUM®* se filtraba en la interna militar pero, se distanciaba de los sectores más duros al expresar en sus *cartoons* que su deseo era el retorno al estado de derecho.



Fig. 51. Cascioli, *HUM®* nº 39, julio de 1980.

Ante la amarga constatación de que volvía a alejarse una salida electoral, *HUM®* atacaba con la risa la arraigada práctica de las fuerzas armadas argentinas de detentar el poder omnímodo e incidir en el escenario y la cultura políticos del país. La realidad política boliviana[49] fue la materia prima usada por los humoristas para aludir de manera oblicua a la realidad nacional y, así, evitar la censura o cualquier nuevo llamado de atención. Estas representaciones cobraron especial sentido en la segunda mitad de 1980, cuando el problema del recambio presidencial ocupó el centro de la escena política. Los debates sobre la sucesión de Videla en el interior de las fuerzas armadas pusieron en evidencia las diferencias internas del "Proceso". Pero la designación del sucesor confirmó que el régimen militar seguiría prorrogándose. Para la opinión de aquellos que lo cuestionaban y se posicionaban como opositores, había que adaptarse inteligentemente o esperar algún tipo distención en las cúpulas. En general, se creía que cualquier tipo de iniciativa debía venir "desde arriba" lo cual implicaba reconocer necesariamente a las fuerzas armadas como actor protagónico. Desde esta perspectiva, entre los

49. Tras el desplazamiento de Hugo Bánzer Suárez en 1978, Bolivia se sumergió en un período caótico y de gran inestabilidad política. Entre 1978 y 1982, tuvo nueve presidentes, siete de facto y solo dos constitucionales. Por su parte, la Argentina tuvo seis golpes de Estado exitosos entre 1930 y 1976.

posibles sucesores de Videla quien mejor parecía encarnar la posibilidad de distensión del "Proceso" era el general Roberto Viola.

Sin embargo, *HUM®* estuvo lejos de adular al mal menor, ya que no mejor candidato. Al contrario, se rio de él anticipando un hipotético escenario posterior a su designación: "Batacazo! Contra todos los pronósticos, ¡Ganó Viola!" (*H* nº 43, septiembre de 1980: 1). La caricatura mostraba a Viola vestido de civil, exhibiéndole al lector las cartas ganadoras que le habían tocado para una supuesta jugada de truco: el as, el siete y el tres de espadas. Finalmente había alcanzado el apoyo de las tres armas. Así, se satirizaba el modo de saldar las discrepancias en torno a la sucesión presidencial y la cobertura que le destinó la prensa dominante[50]. Con ironía, desde el Sumario se recordaba que la sociedad había quedado al margen de la elección:

> Las autoridades son quienes deben marcar el camino a sus gobernados. No se puede empezar un proceso eleccionario por abajo. La gente, poco acostumbrada ahora al mecanismo legal y al movimiento anatómico de colocar un voto en una urna, tiene que ir tomando contacto gradualmente con ese asunto. Una cosa es que voten tres y otra muy distinta es que, de repente, millones de personas se arrebaten ante un colegio papeleta en mano. No. Hay que esperar. Piano, piano, guitarra, guitarra, viola viola (*H* nº 43, septiembre de 1980: 19).

HUM® insistió en señalar la exclusión política de la ciudadanía, y para eso se valió de dos hechos: la realización del censo nacional y la celebración de elecciones presidenciales en los Estados Unidos a fines de 1980. Expresó la frustración y el desencanto ante el censo y, con su reclamo de mayor profundidad en las preguntas, lo politizó:

> La gente vio irse al censista con menos datos de los que uno aporta para hacerse socio de un club [...]. Cuando, en realidad, lo que se quería era responder más. En suma, había *ganas de decir* 'Aprovechemos ahora que preguntan'. El censista en casa era una peculiar oportunidad de "diálogo", del que la gente está ansiosa pero impedida. Era –bien que muy simbólica, lejana y ocasional– una representación del gobierno. [...] Y todos nos quedamos con ganas de que se supiera [...] quiénes somos, cómo vivimos, qué esperamos (*H* nº 45, octubre de 1980: 3).

Mediante ese "nosotros" inclusivo y pretendido como abarcativo de la generalidad de la población democrática, *HUM®* se erigía en representación

50. *The Buenos Aires Herald* ya había abordado desde su editorial las cuestiones planteadas por *HUM®*: "La mayoría da por descontado que el general Jorge Rafael Videla será sucedido por el general Roberto Viola [...] aun cuando el puñado de militares responsables escogiera a otro, la opinión del hombre de la calle no habría incidido para nada en la decisión. Los argentinos parecen haberse resignado a ser gobernados por personas distantes que son indiferentes respecto de sus exigencias", y luego agregaba: "la mayoría se siente tan desencantada con respecto a los políticos civiles como con los militares; sin vislumbrar ninguna alternativa en el horizonte" (*TBAH*, 31 de agosto de 1980 en Neilson, 2001: 174-175).

de un sector que tenía "ganas de decir", ganas de opinar y de participar. Expresando estas motivaciones y remarcando la distancia entre autoridades y sociedad civil, la revista hacía presión política.

Estas críticas hacia las autoridades del "Proceso" y al militarismo de los gobernantes y buena parte de la sociedad quedaban matizadas por las reflexiones del historiador y divulgador Félix Luna[51] quien en diálogo con Moncalvillo legitimó los golpes de Estado, al sostener que estos eran

> acomodamientos necesarios dentro del proceso político muy complicado, que viene de antes y que ha tenido factores agravantes con gobiernos caóticos, con situaciones límites, con gobernantes que han ido más allá de donde debieron ir y también con el fenómeno peronista que evidentemente es un fenómeno (*H* nº 43, septiembre de 1980: 57).

Para Luna, los militares aparecían asociados al "orden" y la "civilización"; en cambio, el peronismo había "perturbado la vida política", era el "caos" y la "barbarie". Moncalvillo al presentarlo advirtió al lector sobre esas declaraciones "provocativas": "Se puede disentir con Luna, o cuestionar algunos enfoques sobre temas claves y en particular en lo que usted podrá pensar que se queda a mitad de camino" (*H* nº 43, septiembre de 1980: 52). El antiperonismo exacerbado de Luna, que lo llevó a atribuir el origen de la violencia política a Eva Perón[52], seguramente disgustó a más de un lector. Los editores de *HUM®* tampoco tenían simpatía por el peronismo, pero es difícil que estuvieran de acuerdo en la concepción de Luna sobre los militares.

En los siete meses que transcurrieron entre la designación de Viola como sucesor de Videla y la concreción del recambio presidencial, primó en *HUM®* la sátira política protagonizada por ambos militares. Los *cartoons* y caricaturas ofrecieron respuestas cómicas a la pregunta que circuló en la sociedad en aquellos largos meses: ¿continuidad o cambio? Por lo general, Videla quedó expuesto en sus diversos intentos por evitar que su sucesor hiciese algún cambio de rumbo. Por su parte, Viola quedó ridiculizado en sus esfuerzos por desprenderse de su antecesor. Entretanto, la sociedad

---

51. Felix Luna (1925-2009) fue fundador y director de la revista de divulgación *Todo es Historia*. Mona Moncalvillo lo presentó de la siguiente manera: "Es historiador pero rechaza tanto la corriente liberal como el revisionismo. Ha escrito para grandes masas, eludiendo la erudición y el acartonamiento y acercando la historia a lo popular, pero no es peronista. En realidad, no milita en ningún 'ismo', aunque alguna vez se enroló en el radicalismo y coincidió después con Frondizi" (*H* nº 43, septiembre de 1981:52).

52. Luna definió al peronismo como "un fenómeno irracional" aunque, aclaró que en un principio apareció "como algo renovador, positivo, progresista" (*H* nº 43, septiembre de 1980: 55) y le adjudicó a Eva Perón el inicio de la violencia política, en cuanto "dejó una nota de intolerancia, de fanatismo [...]. No me gusta que el adversario político se lo amenace con la horca, ni con matarlo, ni que se le diga que hasta el último ladrillo va a ser peronista en este país" (*H* nº 43, septiembre de 1980: 57).

aparecía como una espectadora excluida de un juego que Cascioli (*H* nº 49, diciembre de 1980) caracterizó como infantil así, presentaba en términos afines a los de María Elena Walsh la contracara del yugo paternalista que los militares habían impuesto.

Cuando ya el recambio de dictadores era inminente, la persistencia de la crisis económica[53] y el descrédito en que había caído la gestión de Martínez de Hoz dejaron en primer plano a la cuestión económica. Desde *HUM®*, Claudio Bazán buscó acentuar el desprestigio del ministro, atacó duramente las medidas que este había adoptado y la campaña para había conducido para recuperar apoyos. Martínez de Hoz fue caracterizado como el "*Robin Hood* al revés" al generalizar el Impuesto al Valor Agregado (IVA) sobre las operaciones comerciales y al aumentarlo al 21% (*H* nº 45, octubre de 1980). Con esta medida, el ministro buscaba complacer a los "quejosos empresarios". La publicidad oficial también se proponía revitalizar la maltrecha popularidad del equipo económico entre las clases dominantes locales (*H* nº 47, noviembre de 1980). Pese a todo, la visita del banquero estadounidense David Rockefeller, amigo personal de Martínez de Hoz, significó según Bazán "una ola de sinceridad [que] vino a terminar con la hipocresía" (*H* nº 46, noviembre de 1980: 29). Cascioli y otros humoristas afianzaron esa idea con sus imágenes cómicas: lo que Martínez de Hoz defendía eran los intereses del capital financiero internacional.

Una vez anunciado el alejamiento de Martínez de Hoz en marzo de 1981, *HUM®* denunció desde su columna económica y también mediante imágenes cómicas cuál era el legado que recibiría el nuevo ministro y la sociedad argentina. Para Claudio Bazán el aspecto "más terrible" era el "lugar que ha venido a ocupar la guita en nuestras vidas" y, por otro lado, la desconfianza que había provocado en la sociedad debido al poder que había concentrado en su persona y por el incumplimiento del programa anunciado en abril de 1976 (*H* nº 49, diciembre de 1980: 26). El sector privado y los tecnócratas liberales celebraban todo esto como un triunfo de la modernización porque, según explicaba Bazán, "por fin –dicen– se han dejado atrás nociones burdas y primitivas como solidaridad social, generosidad y altruismo. Todo debe tener un precio de mercado para que la maquinaria social funcione aceitada y eficientemente". Estas mutaciones en el modo de concebir la modernización se debían a la creencia errónea de que para obtener progreso y bienestar "la producción es una grasada [...], mientras que lo moderno y piola está

53. De modo peculiar, Ángel sintetizó la crisis económica en una de sus entregas de su historieta *El Profesor Laposta* apelando a la metáfora del partido de fútbol. Había dos equipos y el Banco Central era el árbitro; lo que estaba en juego era el refinanciamiento de las deudas empresariales. Un equipo era el "Club de bancos" que representaba al capital financiero y especulativo cuyos jugadores eran las principales entidades bancarias nacionales y extranjeras y su hinchada los tecnócratas liberales. El otro equipo estaba formado por las empresas nacionales privadas y estatales y su hinchada eran los desarrollistas de *Clarín*, las dirigencias del MID y la UCR (*H* nº 46, noviembre de 1980: 92-93).

en el comercio, los bancos y las financieras" y en "que laburen los giles". En tono todavía más acalorado exclamaba: "¡Verso! [...] todo tiene un límite y en Argentina lo cruzamos hace rato" (*H* nº 49, diciembre de 1980: 26). El lenguaje y el tono usados por Bazán reforzaban los efectos de cohesión generados por sus ideas e interpelaban al malestar general que sectores cada vez más amplios de la sociedad expresaban.

Esta crítica iba acompañada por aquella dirigida a la formación económica de los tecnócratas. Al igual que dos años antes Ácido Nítrico, Bazán acusaba a estos últimos de dogmáticos y comparaba a la Escuela de Chicago con la Iglesia católica, y a su mentor, Milton Friedman, con el Papa (*H* nº 48, diciembre de 1980: 23-24). Además, continuando el símil y en tanto economista de profesión, Bazán les imputaba haber transformado a la economía en una disciplina "odiosa y hermética, practicada como un culto cerrado por un selecto y refinado grupo de sacerdotes instruidos en el exterior".

A un mes de su alejamiento del cargo, el ministro que nunca había reconocido públicamente la crisis anunció una devaluación sorpresiva del peso en un 10% y la continuidad de la "tablita cambiaria" hasta agosto de ese año. Bazán no ocultó su indignación y expresamente, como nunca antes en la revista, levantó la voz para negarse a ser un "cómplice" del "silencio": "Al paciente hay que decirle la verdad y voy a hacerlo sin contemplaciones. Señoras y señores: nos estamos yendo vertiginosamente al diablo. [...] Y lo peor es que descendemos a las infernales profundidades sin mucho ruido, como con vaselina" (*H* nº 52, febrero de 1981: 28-29). Además, desenmascaró a quienes ante el fracaso en la construcción de un nuevo orden económico y el recambio de autoridades nacionales: "Con la mejor cara de piedra, sin pudor ni elegancia, [...] se apresuran a abandonar el barco que se hunde"; y acusó a la clase media conformista: le señaló que "pareciera que de tanto escuchar al ministro proclamar su éxito... hubiera caído en una especie de sopor". Las autoridades del "Proceso" y buena parte de la sociedad eran responsables de la crisis y, alcanzado este momento, *HUM®* no hacía concesiones a la hora de señalar las responsabilidades.

HUM® ante "la intolerancia"

El rápido crecimiento de la revista y de su presencia generó tensiones en el campo periodístico. Un sector de la prensa la vio como una amenaza y la atacó. La respuesta fue una denuncia pública y una defensa en que gradualmente las definiciones se tornaron más claras y explícitas. En noviembre de 1980, un editorial se declaró "antibélico" y, jugando con una célebre frase del discurso pacifista de la contracultura estadounidense de los años sesenta declaró: "Hagamos el humor, al tiempo que la guerra" (*H* nº 46, noviembre de 1980: 3). Sin nombrar a sus atacantes, el equipo editor dejó entrever las luchas simbólicas que tenían a *HUM®* como protagonista.

La revista había sido acusada por su falta de compromiso y, al mismo tiempo, por estar embanderada con alguna causa. En su defensa, argumentó

que “exigirle al humor que asuma la responsabilidad de quien gobierna o decide es tan injusto como acusarlo de obrar bajo el conformista lema: ‘Total, para amarga está la vida, señora’” (*H* nº 46, noviembre de 1980: 3). Igualmente reconoció su compromiso con la realidad y se reivindicó como una publicación no evasiva: “Hacer humor no es agarrar la pala, cavar un pozo y meter la cabeza”; pero su compromiso tenía sus limitaciones porque “ironizar con alguna gracia sobre las cosas que pasan tampoco lleva [consigo] la pretensión de solucionar nada o clavar una pica histórica y arrogante en el nudo de los problemas que estrangulan al mundo”. De este modo, *HUM®* demostraba un esfuerzo por habilitar una tercera posición, un punto medio entre la evasión y el compromiso militante.

Asimismo, el usual “nosotros” redaccional explicaba:

> No llenamos ninguna “función”, en una época en que todo pareciera ser, obligadamente, pensado como para cumplir con rígidos “cómo” y “para qué’”. [...] Pero el humor, a lo sumo, sólo adquiere sentido “funcional” o clarificador en manos de sus destinatarios, a través de la elaboración personal y el grado de identificación del lector con el mensaje que recibe.

Los editores explicaban que los lectores se identificaban con el mensaje y la propuesta que les proponían. Con una fina ironía hacia sus colegas y apelando a los argumentos que se habían usado en la revista para denostar la “mediocridad”, les recordaban que no había que subestimar a los lectores, que estos tenían un papel activo, hacían una tarea de decodificación y elaboración propia.

Meses más tarde, ante la persistencia del conflicto, *HUM®* dio una respuesta más enfática en otro editorial titulado “La Intolerancia” (*H* nº 54, marzo de 1981: 5). En esta ocasión, develó de donde provenían las presiones: la revista *Cabildo* la había acusado de ser “subversiv[a] y marxist[a]” y el diario de Bahía Blanca *La Nueva Provincia* decía que los jóvenes leían *HUM®* como muestra de su nihilismo. Por otro lado, la revista *Línea*, afín al peronismo de derecha y en la cual Roberto Frenkel/Claudio Bazán había sido colaborador, acusó a *HUM®* de ser “comerciant[e]” y “oficialist[a]”. *HUM®* explicó que concebía el humor “a la vez crítica, opinión, ironía, razón, locura, arte, pensamiento, rebelión, resignación, descarga. Y no es, por separado, ninguna de esas cosas en particular”– y que la revista era obra exclusiva de humoristas. No estaba hecha ni “por políticos, ni por luchadores sociales, ni por cronistas mercenarios. Tampoco por literatos, plásticos o intelectuales entre comillas” y, como tales,

> alaban lo que creen bueno y atacan lo que suponen malo con sus únicas armas: la máquina de escribir y el plumín. Nuestro equipo extrañamente heterogéneo, tiene una sola bandera: la del HUMOR. Y tal vez sea por eso que provoca confusiones de ciertos sectores que –ellos sí– están definidos a favor de determinada corriente.

Este alegato jerarquizaba al humor como modo legítimo de expresión y simultáneamente despolitizaba la revista y la definía como espacio crítico:

> *Esta es la redacción donde todo se discute, donde todas las opiniones caben, donde no se desprecia ni se veta irracionalmente la opinión de nadie. Un lugar donde la intolerancia es una palabra en el diccionario. Y ya quisiéramos todos nosotros –y seguramente gran parte de nuestros lectores– que todo el país fuera así.* Para terminar: en *HUM®*, ni oficialistas, ni anti-oficialistas: *humoristas* (énfasis en el original).

En esa "tercera posición", *HUM®* anclaba su identidad en la cultura y negaba los términos de la lógica "oficialista vs. antioficialista". Este último sector había sido asimilado al grupo de viejitos decrépitos que conformaban la UCR del Pueblo, tal como Langer sugería en el *cartoon* que acompañaba al editorial. En estos primeros años, *HUM®* había asumido una posición con respecto del modelo económico, rechazándolo y exigiendo la protección de la industria nacional y del trabajo argentino; se había definido enfáticamente contra la censura y la mediocridad, y a favor de la libertad, de la reflexión, de la inteligencia, de la creatividad, de la tolerancia, el respeto por el otro. Uno de sus humoristas expresó la ajenidad con respecto a la violencia política, tanto de izquierda como de derecha. *HUM®* rechazó el autoritarismo y el militarismo, pero también aludió a la desconfianza que le generaban los partidos políticos tradicionales. Evitó definirse en términos político-partidarios, y esta ausencia incomodaba.

La tercera posición que *HUM®* reclamaba para sí recuperaba aquella tercera posición que *Satiricón* había reconocido para sí en 1972[54] y, como en aquel entonces, terminará por volverse insostenible. De hecho, entretanto su director Andrés Cascioli y su secretario de redacción, Aquiles Fabregat, se definían en el espacio público: sus firmas aparecieron en una importante solicitada publicada en *Clarín* el 30 de marzo de 1981, en la cual se solidarizaban con quienes reclamaban la aparición y libertad de sus hijos y familiares, detenidos y perseguidos por la dictadura[55]. Así, quedaban de manifiesto el compromiso y la posición adoptada frente a un tema político que polarizó a la sociedad argentina.

---

54. Recordemos que, como se vio en el primer capítulo de este libro, *Satiricón* se había definido como "ni blanco ni rojo sino de libre cabeza".

55. La solicitada exigía el cese de la persecución, la aparición con vida de personas desaparecidas; la restitución de la libertad a los detenidos por razones políticas y gremiales y el cese de la censura y toda limitación a la libertad de expresión, de reunión y de acceso a la educación y la cultura. También adherían Adolfo Pérez Esquivel, monseñor Miguel Hesayne, Alicia Moreau de Justo, Jorge Luis Borges, Hebe de Bonafini, Ernesto Sabato, Oscar Alende, Marta Lynch, Inda Ledesma, Alfredo Bravo, Dalmiro Sáenz, Federico Storani, Jorge Asís, Antonio Salonia, Emilio Mignone, padre Luis Farinello, Paulino Niembro, Luis Gregorich, Abelardo Castillo, Luis Zamora, Jorge Abelardo Ramos, Santiago Kovadloff, María Esther de Miguel, Néstor Vicente, monseñor Jorge Novak, Jorge Rivera López y Osvaldo Dragún, entre otros (*Clarín*, 30 de marzo de 1981).

CAPÍTULO 4

HUM®, "la revista que supera la mediocridad general" (1981-1983)

De pronto, me encuentro con una revista más seria de lo que quisiera, o de lo que quería en un principio. HUM® fue concebida, como su nombre lo indica, como una revista de humor, y de pronto me encuentro con una revista casi política. Esto se debe a que está cubriendo espacios que no se cubren de otra forma. El humorista se está transformando en un periodista que en lugar de escribir dice, a través del chiste gráfico, cosas importantes, y representa de alguna manera al hombre de la calle.
Cascioli, Clarín revista, 11 de octubre 1981

Algo es indiscutible: la protesta latente que hemos canalizado a través de HUM®, para algunos se ha convertido en peligrosa oposición. O en **oposición***, simplemente, lo que para el Poder es sinónimo de* **peligro** *y no de opinión distinta.*
HUM® nº 94, noviembre de 1982

En marzo de 1981, con la llegada del general Roberto Viola a la presidencia de la Nación, la dictadura iniciaba una nueva etapa marcada por un clima social confuso. Coexistían deseos de cambio, orientados por los valores de libertad y justicia, con una generalizada desconfianza y pesimismo acerca de sus reales posibilidades de concretarse. La imagen de "blando" que había presentado Viola, y la designación de Lorenzo Sigaut, adversario de Martínez de Hoz, como ministro de Economía abonaron la esperanza que buena parte de la sociedad tenía: de que el régimen militar finalmente cediera y que la transición democrática se pusiera en marcha con vistas a 1984, fecha de culminación de su mandato. Las dudas en torno a las "buenas intenciones" del sucesor de Videla se basaban en que este también había asegurado fidelidad a las grandes líneas trazadas por el "Proceso".

Inmediatamente después de la asunción de Viola, *HUM®* activó cambios en un sentido que contradecía la definición que había dado semanas antes al sostener ser "ni oficialista ni anti-oficialista: *humoristas*". Sus editores estaban ávidos de interpretar la llegada de Viola al poder como una posibilidad de profundizar y extender aquella grieta en la coraza impuesta por la dictadura (esa misma grieta que había habilitado el surgimiento de la revista en 1978), y actuar en consecuencia. Pero si bien notaban que el círculo de los decepcionados y descreídos se había ampliado, también reconocían que

cabía temer la reacción del sector “duro” de las fuerzas armadas, opuesto a cualquier gesto aperturista.

Entre 1981 y 1983, la revista de Cascioli asistió a un acelerado proceso de consolidación gracias a la buena recepción que tuvo entre los colegas y los lectores. Su propuesta de aglutinar y estructurar valores, sentimientos e intereses, y también de reunir a diversos sujetos de la cultura y la política dispersos, fue no sólo bien recibida, sino percibida como necesaria. En cambio, para el “Proceso” ese fue un período de reiterados y fallidos intentos de recomposición que finalmente derivaron, Guerra de Malvinas mediante, en su derrumbe. Este proceso que retrospectivamente podría parecer homogéneo, lineal y teleológico no lo fue; más bien, estuvo surcado por tensiones y obstáculos que fueron necesario sortear. En efecto, en este período *HUM®* tuvo un momento de repliegue durante el conflicto bélico con Gran Bretaña. Sin embargo, en la transición democrática la revista fue catapultada al centro de la escena cultural y mediática, donde desempeñó un papel central para garantizar el retorno al estado de derecho. Así como en la primera etapa el número 24 significó un salto adelante en el devenir de su línea editorial, en esta el número 94 de noviembre de 1982 marca un hito similar. Así, se fijó una definición y se desafío al régimen como nunca antes.

HUM®, la revista seria y política de sátira

A un poco más de un mes de la asunción de Viola, *HUM®* anunció: “Muchos nos piden perentoriamente una definición política. Para esclarecer estos temas y nuestra posición, incorporaremos hoy a la redacción a Enrique Vázquez. [...] Bien, empezamos a definirnos. Nadie va a entender nada, pero eso suele pasar con muchas definiciones” (*H* nº 58, mayo de 1981: 30). La revista inauguraba su columna de análisis político en una coyuntura que no podía ser más propicia: la expectativa que había generado el recambio presidencial se transformó rápidamente en decepción, al quedar expuesta la debilidad de Viola y de Sigaut.

¿Quién era el elegido por *HUM®* para definirse políticamente? Enrique Vázquez, periodista joven (28 años), tenía una notoria trayectoria y buenos contactos con el campo de la política. Nacido en Córdoba, había estudiado Ciencias de la Información en la Universidad Nacional de Córdoba y, entre 1973 y 1976, Ciencias Políticas en el Uxbridge College, en Inglaterra. De regreso al país, comenzó a trabajar en *La Opinión* y de ahí pasó a la revista *Somos*, donde fue colaborador y luego secretario de redacción[1]. Para Cas-

1. En *Somos* quedó inmortalizado su saludo al dictador Pinochet, que sus detractores luego usaron para acusarlo de tener contactos con los militares y un pasado cómplice con la dictadura. Según Gabriel Levinas, Vázquez estaba ligado a un sector militar que en la transición democrática “operó políticamente dando a conocer cierta información sobre la represión y ocultando otra que a los militares les servía para evitar incriminaciones” (cit. en Feld, 2015). Según Vázquez, trabajó allí porque le habían ofrecido ganar más de lo que ganaba en *La Opinión* y

cioli, estos antecedentes no significaron un problema; Alejandro Dolina se lo había presentado en una cena de fin de año, durante la cual Vázquez se había definido como fanático de la publicación y deseoso de trabajar en ella. Cascioli le dijo que escribiera algo "'y vemos si lo publicamos'... y lo publicaron" (entrevista, 18 de mayo de 2011). El periodista representaba a los descreídos en el régimen que –como lectores, entrevistados o colaboradores– encontraron en *HUM®* una alternativa, un espacio afín a su sensación de decepción y también a sus valores, sentimientos y modos de pensar y ver el mundo.

A partir de agosto de 1981, además de los análisis de coyuntura de Enrique Vázquez, *HUM®* les ofreció a sus lectores ensayos de Jorge Sabato que privilegiaban la reflexión sobre la historia y la cultura política argentinas desde una mirada de mediano y largo plazo. Jorge Sabato era lector de la revista y había escrito una carta expresando su enojo por la situación del país y pidiendo colaborar con la revista: Cascioli accedió. Sabato, nacido en 1924, era sobrino del escritor Ernesto Sabato y se definía como "tecnólogo y metalurgista"[2], además de ser un intelectual y ensayista. En 1979, publicó *Ensayos en campera*, título que da indicios del punto de vista y el estilo no academicista desde el cual pretendía reflexionar sobre la sociedad, la ciencia, la tecnología y sus instituciones. Si la incorporación de Vázquez revelaba a *HUM®* como receptora de "emigrados", la de Sabato, la confirmaba como espacio de encuentro y confluencia de sujetos con valores, sentimientos, inquietudes y miradas del mundo afines. La presentación que Mona Moncalvillo hizo de Sabato al entrevistarlo destacaba esa comunión: se trataba de alguien que "ha pasado años combatiendo la mediocridad y la solemnidad" (*H* nº 76, febrero de 1982: 59). Sabato colaboró con la revista hasta su muerte en noviembre de 1983.

Norberto Firpo también se incorporó a *HUM®* a comienzos de 1981, a cargo de "La columna seria". Firpo era un experimentado periodista, había colaborado en los años sesenta con *Tía Vicenta*, luego fue director de la revista *Siete Días* y por ese entonces era colaborador del diario *La Nación*, lo cual no fue un impedimento para estar al mismo tiempo en *HUM®*. Su columna presentaba reflexiones críticas sobre el estado de la cultura y la

---

"porque pensé que [*Somos*] iba a ser otra cosa". De *Somos* lo echaron integrantes de la familia Vigil, dueños de editorial Atlántida: "Me acusan de comunista, y yo era comunista, yo tenía la cédula con Luis Alberto Frontera, con Alberto Catena, íbamos a la agencia soviética de noticias TASS a recibir línea, nos la bajaba Isidoro Gilbert que era el corresponsal de TASS" (entrevista, 18 de mayo de 2011). En su libro *La Fede. Alistándose para la revolución. La Federación Juvenil Comunista, 1921-2005*, Isidoro Gilbert (2001) narra la incorporación de Vázquez a la FJC en la Córdoba que incubaba el Viborazo.

2. Trabajó en la Comisión Nacional de Energía Atómica, fue gestor entre otras cosas de la central de energía atómica Atucha I, de la política tecnológica del Pacto Andino y de la política de cogestión de la empresa estatal Segba (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires).

sociedad escritas con el mismo lenguaje coloquial, irónico y metafórico, que ya caracterizaba a los colaboradores de la revista, incluidos Vázquez y Sabato. Otros columnistas que se sumaron dieron mayor fuerza al proceso de politización de la cultura que comenzó a vislumbrarse en general y en la revista de Cascioli, en especial. En mayo de 1981, el aporte literario de Alejandro Dolina se complementó con la prosa de Aída Bortnik. La destacada periodista, guionista y escritora –exponente de la cultura masiva moderna previa al golpe de Estado[3]– publicó cuentos cortos en los cuales, con humor y un toque de nostalgia, daba cuenta de ritos y costumbres que la sociedad argentina parecía haber olvidado. Bortnik no necesitaba ser presentada ante los lectores de *HUM®*: el año anterior había sido entrevistada por Moncalvillo y había participado de la mesa redonda "La mediocridad es cosa seria", organizada por la revista. Su incorporación, como la de Sabato, era parte del esfuerzo por reunir lo disperso que un mes más tarde sumó a Osvaldo Soriano, otro escritor y periodista que, como Bortnik, había pasado por las prestigiosas redacciones convocadas por Jacobo Timerman, con la diferencia de que Soriano estaba exiliado en París[4]. Sus colaboraciones –ilustradas por Fati, que había abandonado el humor gráfico– se propusieron retratar los diversos matices de aquel alejamiento forzoso. Soriano, afín al peronismo, había colaborado con *Mengano* antes de exiliarse y llegaba a *HUM®* por iniciativa de Carlos Trillo, quien lo había convocado para *SuperHUM®*, como se verá en el próximo capítulo.

La sección "Pelota" también se amplió y sumó nuevas firmas. Sobresalió la de Jaime Emma, abogado, periodista en el semanario *Siete Días* y consagrado ajedrecista[5] "tan preocupado por atacar el *fianchetto* de dama como el de algunos caballeros del ambiente" (*H* nº 58, mayo de 1981: 107). En *HUM®*, Emma escribió sobre ajedrez y sobre política y economía, reforzando el perfil crítico que la incorporación de Walter Clos le había dado a la sección. Más tarde, esta misma sección incorporó a Osvaldo Ardizzone, con la columna que lo había vuelto célebre en la revista *Goles*, "Juan, el hombre común". Con la partida de Juan Sasturain, Juan Carlos Kreimer se

---

3. Aída Bortnik ejerció el periodismo escrito en *Primera Plana*, *Tía Vicenta*, *Panorama*, *Siete Días*, en el diario *La Opinión* y en el mensuario *Cuestionario*. También hizo periodismo radial, televisivo y documental. Se destacó como dramaturga, cuentista y guionista. Fue la adaptadora de *La Tregua* (1974), la primera película argentina nominada a un premio Oscar. Entre 1979 y 1981, fue profesora en la Escuela Grupo Profesionales de Cine y a partir de 1981, en la Escuela Superior de Artes Cinematográficas y en el Taller de Autores Teatrales y Cinematográficos. En 1981, fue miembro fundador de Teatro Abierto.
4. Soriano había sido desde 1969 parte de la redacción de la revista *Primera Plana* y colaborado con publicaciones periódicas como *Panorama*, *Confirmado* y los diarios *La Opinión* y *El Cronista*. En 1973 publicó su primera novela *Triste, solitario y final*. Después del golpe de Estado, Soriano se trasladó a Bélgica y luego a París donde vivió hasta 1984. Durante su exilio europeo publicó su segunda novela, *No habrá más penas ni olvido* (1978) y en 1980, *Cuarteles de invierno*.
5. En 1978, fue campeón argentino y alcanzó el título de Maestro Internacional.

hizo cargo de la sección literaria en 1982. A partir de 1983, la inauguración de una columna de crítica de arte a cargo de Raúl Vera Ocampo era señal de que más allá del avance de su politización, *HUM®* seguía ampliando su participación en el campo de la cultura y mostrándose comprometida con su tarea de detectar las producciones de calidad y diferenciarlas de las mediocres. Las nuevas firmas convivían y se intercalaban con las ya habituales. Entre tanto, Enrique Vázquez fue ganando espacio en la revista: en septiembre de 1982 inauguró una nueva columna política, "El último café", ubicada en las últimas páginas de la revista, desde la cual denunciaba a los militares y a sus aliados civiles.

Estas nuevas incorporaciones se diferenciaban de las ocurridas entre 1979 y 1980: no se convocaba a principiantes ni amateurs, tampoco a periodistas poco conocidos por el público, sino a profesionales con una trayectoria comprobable[6]. *HUM®* acogía en su *staff* a los "emigrados" y a quienes habían quedado relegados o se habían refugiado en otras actividades y querían volver a trabajar en un medio gráfico que les fuera afín. La revista, con una intensa trayectoria ya de tres años, se convirtió en el punto de encuentro cada vez más reconocido para el periodismo de opinión que apostaba a la masividad.

Este esfuerzo se complementó y enriqueció con una nueva ampliación de la galería de entrevistados por Mona Moncalvillo. El reportaje bisagra fue el realizado al Ernesto Sabato en marzo de 1981, que para ese entonces se había distanciado del apoyo que había dado al régimen y se reivindicaba portavoz de una postura humanista. El reportaje fue un implícito intercambio de capital simbólico: al concederlo, el escritor de *best sellers* en las décadas de 1960 y 1970 avalaba la consolidación y la centralidad que *HUM®* había ganado en el campo cultural; a cambio, esta lo reivindicaba como una voz prestigiosa entre los descreídos en el "Proceso". Sabato representaba la confluencia de los tímidos emigrados de antaño, representados por la revista, y los nuevos, destacados íconos de la cultura que se erigieron en vanguardia. Estos eran "las mentes más perspicaces, que ahora sobreactuaban en la misma medida en que se habían sobreadaptado en los años previos" (Novaro y Palermo, 2003: 369). La eficacia de esta migración suponía otra transacción, en que, a modo de *captatio*, debían asumirse ciertos errores y Sabato los asumió, según el parecer de Moncalvillo, "con feroz lucidez" (*H* nº 55, marzo de 1981: 63). Deliberadamente, ella le preguntó si recordaba qué había opinado con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol en 1978 y Sabato respondió con una referencia explícita al pasatismo, propia de quien había cumplido con todos los requisitos para interpretar al "intelectual revulsivo". "Nos

6. Este cambio no desterró la práctica de incorporar al *staff* colaboradores sin trayectoria destacada previa; entre los dibujantes siguió vigente y entre los columnistas, se destaca el caso de una lectora devenida en colaboradora: María Elena Togno quien en abril de 1982, inauguró "El Rincón del Gerovital", sección que "será la voz de los que no tienen voz, ni pelo ni dientes, ni nada" (*H* nº 79, abril de 1982: 92). Togno interpelaba a sus coetáneos así como Gloria Guerrero lo hacía con los suyos.

hizo olvidar –y todavía dura ese olvido– de los angustiosos, de los trágicos acontecimientos que hemos vivido en estos últimos tiempos", por eso, con igual vaguedad, decía que era necesario hacer un "gran acto de contrición, empezando por los responsables de los crímenes de uno y otro lado" (*H* nº 55, marzo de 1981: 64). Por añadidura, la referencia al olvido era "apropiada para sellar con la mayor comodidad el pacto con el pasado, imprescindible para que dichas vanguardias se colocaran en la perspectiva que exigían los nuevos tiempos: necesitaban recordar la respuesta que les gustaría haber dado en aquel entonces" (Novaro y Palermo, 2003: 369).

A partir de entonces, desafiando la veda política, Mona Moncalvillo comenzó a entrevistar a diferentes dirigentes partidarios, y luego sumó a líderes sindicales y sociales. Los políticos de los cuales *HUM®* se había burlado en 1980 ingresaban en 1981 al sector serio de la revista con el propósito de "desbrozar el campo de ideas confusas y aportar salidas. O al menos poner lucecitas en este oscuro túnel en el que estamos metidos..." (*H* nº 62, julio de 1981: 62). Por lo demás, *HUM®* permitió que otras voces de destacadas figuras de la cultura argentina que estaban censuradas, prohibidas o "desaconsejadas", que habían sido perseguidas o vivían en el exilio volvieran a circular en un medio masivo.

Los nuevos colaboradores y entrevistados politizaron a *HUM®,* y esto impactó en sus textos como en su aspecto visual. La novedad fue el fin de la primacía de la imagen sobre el texto. A partir de 1981, el equilibrio entre uno y otro se redefinió en términos de equivalencia. El humor gráfico fue el que mayor espacio cedió ante el avance del texto escrito[7]. Y este, en consonancia con los textos, también se volvió más político. La sátira política cobró mayor protagonismo en las tapas y en el interior de la revista con los *cartoons* de Horatius, Colazo, Limura, Góngora, Marín y Sanyú. (Raúl) Fortín fue uno de los humoristas que más espacio ganó en esta etapa publicando *cartoons* o ilustrando guiones de Santiago Varela, Cascioli u otros. Además, el trazo esquemático y sencillo desplazó al más experimental. Las historietas no perdieron la centralidad alcanzada durante el año anterior aunque cambiaron algunos títulos. Trillo y Altuna pusieron fin a las fantasías del Sr. López, y Marta Vicente reemplazó a Claire Bretécher en cambio, continuaron *Boogie, el aceitoso* de Fontanarrosa, *Vida Interior* de Tabaré, *Los Superados* de Viuti, *La Clínica del Dr. Cureta* de Meiji y Ceo, las aventuras de Piccafeces de Alfredo Grondona White y *El Profesor Laposta* de Ángel. Alfredo Grondona White continuaba con sus clásicas historietas costumbristas y se sumó la dupla Maicas - Buttafuocco con *Comedias de(s)parejas*; por su

7. En esta etapa, había un "cuerpo especial de dibujantes": Grondona White, Ceo, Tabaré y Limura; diferenciado de los "colaboradores especiales" entre los cuales estaban Lawry, Fortín, Sanyú, Suar, Marín, Cilencio, Meiji, Fati, Tacho, Ángel, Fontanarrosa, Viuti, y Rep. Además, estaban los colaboradores de "este número" que en 1981 eran por lo general Colazo, Quique Fenner, Santiago, Ibáñez, Dany Duel, Góngora, Montag y Maicas, y después de un tiempo de ausencia, regresaron los cordobeses Peiró y Ortiz.



Fig. 52. Fabregat y Tabaré, “El Cacique Paja Brava”, *HUM®* nº 72, diciembre de 1981 (detalle).

parte, Santiago Varela con una historieta que reflexionaba sobre los grandes temas universales, ilustrada por formas geométricas.

Asumiendo la distensión anunciada como tal, la dupla Fabre-Tabaré incursionó en el humor sexual de vertiente lujuriosa con *El Cacique Paja Brava (Poema Telúrico Ilustrado)* (Fig. 52). Lejano heredero de *El Sátiro Virgen* de *Satiricón* y con un recurso a elementos populares de la tradición nativista, se presentaba a Paja Brava, cacique de una remota y aislada tribu indígena que fracasaba en todos sus intentos de mantener relaciones sexuales con mujeres y debía conformarse –y de ahí su nombre– con masturbarse. Con revisiones libres a *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837) y a las célebres pinturas de Ángel Della Valle como *La vuelta del malón* (1892), la historieta atizó las sensibilidades de ciertos grupos católicos que reclamaron la clausura de *HUM®*.

A fines de 1981, Héctor Simeoni en la nota “El Destape” publicada por *Esquiú Color* afirmaba que el país estaba en un “tobogán moral” por culpa de la pornografía impulsada por el cine, el teatro y ciertas revistas, entre las cuales incluía a *HUM®* (*EC* nº 1126, 22 de noviembre de 1981). Para Simeoni, la revista de Cascioli era inteligente, destructiva, corrosiva, nihilista, ofrecía “dibujos en el límite de lo obsceno y alguna nota sobre sexo”, y “Con el pretexto del alegre desenfado y desprecio por el ‘stablishment’ [sic] se ataca constantemente a los valores positivos y permanentes”. Su

conclusión era: “Esto es subversión pura. Lo deben entender las Fuerzas Armadas que ya ganaron otra batalla, la empeñada contra los subversivos de la metralleta; acá se trata de elementos parecidos (o los mismos) que manejan armas tan temibles como las otras: las ideas deformantes”. *HUM®* respondió estar sorprendida y triste al ver que mientras, la inmensa mayoría de los argentinos reclamaba libertad de expresión, “se alce alguna voz pidiendo mayor represión. Y sorprende que se intente confundir, una vez más, a quienes combaten la censura con quienes militan en la subversión” (*H* nº 71, diciembre de 1981: 5). Así, se posicionaba nuevamente en un tercer lugar al tomar distancia respecto de *Esquiú Color* –y su reclamo de reforzar la censura y mayor represión–, y de quienes “militan en la subversión”. Pero esa tercera posición no era ya la de “humoristas”, sino una de “combatientes contra la censura”: de modo mediato, asumía una politización al reconocerse como parte activa de un conflicto.

Además, *HUM®* deslegitimó y revirtió las acusaciones. Con un argumento que también recordaba a los utilizados años antes por *Satiricón*, defendió que bromear con el sexo no significaba hacer pornografía ni podía ser motivo para el “derrumbe moral” de nadie y que quien así lo sostuviese debía tener “una mentalidad muy estrecha”. Pero si bien notas como las de Simeoni eran realmente nocivas y peligrosas, se les reconocía el derecho a divulgarse. Y con este último reconocimiento se reafirmaban los valores democráticos y de tolerancia. Los lectores defendieron a su revista y criticaron a Simeoni. Con ironía uno de ellos decía: “Menos mal que existen esos esforzados y audaces cruzados modernos, que bajo la forma de periodistas como Simeoni, salen valerosamente a oponernos sus sacrosantas espadas teñidas de tanta sangre de herejes como vosotros” (*H* nº 73, diciembre de 1981: 20). Y otro, ironizaba: “En cuanto al sexo, recuerden que no existe. Todos nacimos de un repollo”. Desde la redacción se confirmaba la recepción de muchas otras cartas más de solidaridad y, con un juego de ironías similar al de sus lectores, se pedían disculpas: “Qué Dios nos perdone por lo destructivo y artero de nuestra prédica”.

No obstante esta defensa, Cascioli decidió por “precaución” eliminar las referencias a temas sexuales: “Me acuerdo de la historieta *Paja Brava* de Fabre y Tabaré; algunas notas de redactores sobre sexo… todo eso decidimos sacarlo de la revista” (*H* nº 221, junio de 1988: 64). Esta decisión buscó quitarles argumentos y motivos a quienes amenazaban la publicación, y se basaba sobre la percepción de que no era lo mismo que los acusaran, secuestraran o les hicieran juicio por un tema político que por supuesta pornografía. Paradójicamente, dado que el sexo ya no era un tema posible, se abrió otra vía para acentuar aún más la politización. Así *El Cacique Paja Brava* fue reemplazada por *El Chipote de La Pampa*, parodia política que se apropiaba libremente de dos obras célebres de la literatura hispanoamericana: *El Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y el *Martín Fierro*

de José Hernández. Y en febrero de 1982, *HUM*® publicó por última vez durante la dictadura militar una tapa con la caricatura de una *vedette*[8].

El avance en la politización quedó expuesto en sus portadas. A partir de mayo de 1981 predominaron las caricaturas de las autoridades nacionales militares y civiles del régimen (Cascioli evitó caricaturizar y hacer referencia a las autoridades militares provinciales o municipales). Retratos caricaturescos de deportistas, actrices, modelos o *vedettes*, y de reconocidos periodistas afines a la dictadura y con vínculos con el *establishment* empresarial y mediático dejaron de ser protagonistas exclusivos de las tapas de *HUM*® y pasaron a complementar al poder militar, exaltando la connivencia entre unos y otros. Y dejaron de ser dibujados por Cascioli los dirigentes político-partidarios. Estos cambios en los elencos retratados no fueron acompañados por cambios estéticos, con la excepción de que algunas tapas dejaron de tener su usual blanco de fondo, lo que evidenciaba su consolidación: ya no había que pelear un lugar en el puesto de diarios.

El hecho de circunscribir los temas de tapa a la política institucional nacional resignaba diversidad temática, pero contribuía a potenciar, por reiteración, el socavamiento de la posible credibilidad de las autoridades castrenses, lo cual cohesionó aún más el pacto establecido con los lectores. Las creaciones de Cascioli eran imágenes eficaces, muchas de ellas se convirtieron en símbolo de ciertos hechos políticos y quedaron grabadas en la memoria de los lectores. En términos de Gombrich (1982), se trató de representaciones visuales que embrujaron a la víctima, si no para siempre, durante mucho tiempo; así, no fueron olvidadas. También, en algunos casos, provocaron la reacción de los retratados. En octubre de 1981, *HUM*® publicó una caricatura de Harguindeguy, ex ministro de Videla y en ese entonces asesor presidencial o, como dice Hugo Quiroga (2004), "la 'cuña' que introducían los 'duros' en el interior de una política aperturista" de Viola (Fig. 57). En el siguiente número, la revista denunció: "Siempre la intolerancia", porque Cascioli había llegado a saber que un "asesor del gobierno" estaba haciendo lo posible para cerrarla. Hasta ese momento, el portavoz de la "intolerancia" había sido la prensa católica; la novedad era que, mientras Viola hablaba de "distensión", un funcionario del régimen actuaba en sentido contrario.

Pero *HUM*® contaba con un respaldo adicional, ya que en el extranjero era un ejemplo de la libertad que había en el país para disentir públicamente. Ante esta paradoja, develaba el juego mismo que la sostenía: la aducida libertad de expresión era sólo una estrategia para mejorar la imagen del régimen en el exterior; fronteras adentro, era insostenible: la "intolerancia" imperaba. Como en anteriores ocasiones, la revista desplegó su *nosotros* y se situó en la "larga tradición" de medios de comunicación que por no ser complacientes con los gobiernos de turno debían "caminar por débiles

8. Sin embargo, las metáforas sexuales para aludir a la política fueron predominantes durante la Guerra de Malvinas.

alambres tendidos sobre el vacío". Además, se reivindicó como fuente de trabajo y como "muro de contención contra la chabacanería, la mala fe, la frivolidad y la anticultura que inunda a los medios de difusión" y defendió su papel de difundir la palabra de quienes no tenían otros espacios para expresarse: "Continuamos pensando que hay veintisiete millones de voces para escuchar. Y confiamos en la cordura de los que han llegado arriba sin tapiar sus oídos" (*H* nº 69, octubre 1981: 5).

HUM® había quedado frente a frente con el gobierno militar y ante la disyuntiva de abandonar su definición como obra de "humoristas" a secas que había expresado meses antes. En esta ocasión, el conflicto quedó definido en términos políticos y dicotómicos. Pero si en el editorial el conflicto se definía de modo binario (tolerantes e intolerantes), en los hechos era más complejo: había tres sujetos involucrados, ya que *HUM®* había quedado en medio de la interna militar. Como Cascioli conjetura: "parece que el que en ese momento era el ministro del Interior, Liendo, estaba a su vez enfrentado con Harguindeguy. Salimos airosos, tal vez porque Liendo terminó 'defendiéndonos' a nosotros" (*H* nº 221, junio de 1988: 62). Ser rehén o "fusible" de la interna militar no era garantía de salir indemne, y quienes hacían la revista lo sabían porque semanas atrás el Teatro El Picadero, donde se había iniciado Teatro Abierto, había sido incendiado. En su caso, las amenazas de bomba y los autos sin chapas identificatorias que permanecían ante la puerta de Ediciones de la Urraca se hicieron moneda corriente. La revista siguió con su postura no complaciente con el régimen: la caricatura de Harguindeguy fue seguida por una de Viola, y ambos (junto a Liendo y otros militares) fueron caricaturizados en la tapa de diciembre de ese mismo año.

Pero no sólo recibió acusaciones de sus colegas y amenazas por parte del poder político. Otros medios, al contrario, reconocieron el crecimiento y el desplazamiento hacia posiciones de mayor centralidad en el campo de la gran producción cultural y mediática. Además a lo largo de 1981, las ventas de *HUM®* siguieron su tendencia ascendente –en el año vendió 3.210.255 ejemplares– mientras que las de las principales publicaciones periódicas de interés general como *Gente*, *Radiolandia*, *Siete Días Ilustrados* cayeron en picada y las de *La Semana*, *Esquiú Color* y *Somos* disminuyeron de forma más moderada (Véase gráfico 2 en el capítulo 3). Dicho crecimiento se tradujo en una nueva mudanza: esta vez la redacción se instaló en tres pisos de un edificio de la calle Salta 258, uno para la administración, otro para la redacción y el tercero se destinaba al departamento de arte. Como ese mismo *nosotros* reconocía: "no seremos Atlántida ni Crea, pero vamos creciendo" (*H* nº 61, junio 1981: 7). También en esa ocasión por primera vez se festejó públicamente un aniversario, con un número especial de 136 páginas (las ediciones comunes tenían 120), cuya producción y comercialización tuvo que sortear la imprevista devaluación que anunció el ministro de Economía Lorenzo Sigaut. *HUM®* reconstruyó y reivindicó su historia porque "casi nadie repara en que al mismo tiempo [que se recuerda la obtención del

Mundial], nuestra revista también cumple añitos" (*H* nº 60, junio de 1981: 5). La reproducción de la primera tapa de *HUM®* pretendía confirmar su carácter de hito inicial, y les recordaba a los viejos lectores (y enseñaba a los nuevos) la coherencia de su postura crítica. Y como si fuese una modelo en una pasarela, el Sumario la presentaba "Con ustedes, *HUM®*: 60-3-136. Es periodista, lee a Sabato y a Borges, práctica chanzas y chascarrillos y su hobby es coleccionar revistas. Gracias, *HUM®*". En esta definición, había un desplazamiento: se definía en primer término como un medio periodístico y luego como uno humorístico, además de destacar su carácter intelectual al mencionar paradójicamente, al estilo de los *clichés* propios de modelos y *vedettes* del momento, a Sabato y a Borges. Las "chanzas" y los "chascarrillos" ocupaban el lugar usual de los deportes o los cursos seguidos por las *mannequins*. Y en el cabezal de página, una definición política que distorsionaba salvaje y provocativamente lemas de la dictadura: "El 'Proceso *HUM®*': la revista que no tiene plazos, sino objetivos".

Ese año, Cascioli fue entrevistado por *Radiolandia 2000* (26 de junio de 1981), por *Siete Días* (nº 751, 4 de octubre de 1981) y por la revista dominical del diario *Clarín* (11 de octubre de 1981). Estos reportajes no sólo difundían su propuesta editorial, sino que expresaban reconocimiento. La nota de la revista dominical de *Clarín* se preguntaba si el humor era "escapismo" o "valentía", y privilegiaba la segunda opción. Pero también hubo otros casos como el de *Tal Cual*, revista de Editorial Perfil, que optó por burlarse de *HUM®* en la nota "Las revistas de humor son muy aburridas", donde revelaba un supuesto estudio de un tal doctor "L. M. Hurra-Ka" de la "Universidad de Entebbe" ugandesa que concluía que "pretendiéndose humorísticas son las publicaciones más aburridas" (*Tal Cual* nº 75, 22 de mayo de 1981). *HUM®* reprodujo la nota en la sección "Nada se pierde" retrucando la humorada: "Parece que los africanos nos han radiografiado a la perfección" (*H* nº 60, junio de 1981: 9). Efectivamente, la "seriedad" y el compromiso político podían ser para muchos algo aburrido, pero el equipo de Cascioli avanzó firme en ese sentido, dejando cada vez menos espacio para una risa "pasatista".

Pese a este crecimiento de la revista, los anunciantes aún se hacían desear; sólo se incorporaron unas pocas empresas extranjeras como Coca-Cola y Lee, y las de segunda línea de tecnología, como Memorex. Nora Bonis, encargada de la publicidad, recuerda que la falta de grandes anunciantes locales se debía a las presiones políticas que sufrían las empresas para que desistieran de hacerlo[9] (entrevista, 20 de mayo de 2011). La publicidad de origen nacional seguía siendo principalmente producto de canjes con la editorial, como sucedía con los restaurantes La Aurora y La Banderita, donde se hacían los almuerzos de cierre de edición o con el Hotel Bauen, donde Enrique Vázquez se refugiaba cuando era amenazado a causa de alguna de sus notas. Incluso

9. Como excepción, Cascioli reconoce la valentía de Nobleza-Piccardo que siguió publicitándose en *HUM®* a pesar de las amenazas que recibió de un grupo de ultraderecha (*H* nº 221, junio de 1988).

concertar un canje tenía sus dificultades, como la revista denunció en marzo de 1982. *HUM®* había hecho un acuerdo con Canal 2 de La Plata pero en el canal rechazaron la frase publicitaria que les habían enviado, que era: "Vimos a Mercedes Sosa, la mejor cantante argentina; reporteamos a Alterio, el mejor actor argentino; hicimos la tapa con el peor jugador de fútbol. Revista *HUM®* no se arruga". Los directores del canal alegaron que estaba prohibido nombrar a esos artistas y *HUM®*, como expresión de su frustración, preguntó: "¿Quién hace las listas negras? ¿Dónde está el libre juego, el intercambio, la reciprocidad...?" (*H* nº 78, marzo de 1982: 13).

Vicisitudes de un espacio crítico ante la interna militar

Durante la etapa de Viola como presidente de facto, el conflicto interno de las fuerzas armadas en que, un sector "blando" representado por el propio Viola se oponía a otro "duro" encabezado por los generales Harguindeguy y Galtieri, ganó intensidad, virulencia y estado público. En los meses que duró ese poder detentado, *HUM®* enfrentó el desafío de fortalecer el espacio crítico que había creado y profundizar su oposición a la dictadura, buscando alcanzar en el futuro la democracia y, de modo inmediato, posicionarse sin caer en una actitud complaciente u oficialista. La revista logró sortear con bastante éxito la situación. En una suerte de distribución de tareas, se percibe que las imágenes cómicas atacaron a los dos bandos de la interna militar; en cambio, Enrique Vázquez concentró la crítica en el sector "duro" de las fuerzas armadas y Claudio Bazán defendió la propuesta económica de Lorenzo Sigaut. Los demás columnistas y la entrevistadora se dedicaron a consolidar el espacio crítico y de encuentro que *HUM®* creó en torno suyo. *HUM®* saludó la llegada de Viola al poder con una caricatura realizada por Cascioli que desenmascaraba su magra base social, conformada apenas por el ex presidente Videla y el *establishment* estadounidense encarnado en Ronald Reagan, Henry Kissinger y David Rockefeller (*H* nº 55, marzo de 1981: 1). Un *cartoon* de Viuti completaba la idea: en el tradicional desfile de asunción presidencial, Viola saludaba a un público de cartón pintado montado para la ocasión (*H* nº 54, marzo de 1981: 9). *HUM®* no fue el único medio en aludir a la indiferencia ciudadana; en la columna dominical de *The Buenos Aires Herald*, James Neilson fue más directo: "El cambio de mando resultó ser [...] muy deprimente para los partícipes. El interés público fue virtualmente nulo. [...] El Proceso, que al iniciarse disfrutaba de mucho respaldo, se ha vuelto un asunto privado, y los dispuestos a apoyarlo en público cabrían en un departamento de dimensiones modestas" (*TBAH*, 5 de abril de 1981, cit. en Neilson, 2001: 196).

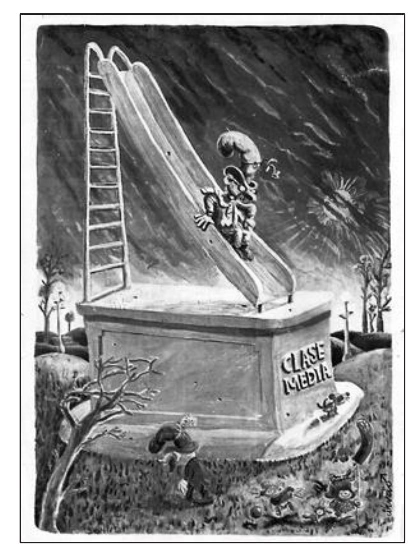
La indiferencia social era expresión de una generalizada pérdida de credibilidad en el "Proceso". Para Ernesto Sabato (*H* nº 55, marzo de 1981), el país vivía algo parecido al "Apocalipsis", a un "derrumbamiento"; por su parte, la escritora Martha Mercader se refirió a una sociedad "que se está cayendo a pedazos" (*H* nº 57, abril de 1981: 63). Estas impresiones no quedaron

acotadas al ámbito de la intelectualidad. Meses más tarde se generalizaron y fueron el argumento para convocar a la estructuración de una alternativa civil y partidaria a la dictadura. En efecto, la Multipartidaria irrumpió en la escena política proclamando "Estamos al borde del derrumbe" [10] (*LN*, 18 de junio de 1981 cit. en Quiroga, 2004: 240). En *HUM®*, el malestar de verse al borde de la catástrofe se condensó primero en sentimientos de aflicción: "Nos duele la revista. [...] Ya van casi para tres años que la hacemos y esos años han sido de lucha y sufrimiento. [...] hay mucho dolor por estos pagos. Hacer una revista luchando con la incomprensión de tanta gente puede llegar a doler hondo, a apretar sin piedad" (*H* nº 57, abril de 1981: 21).

En 1981, para buena parte de la sociedad argentina la crisis económica era el principal motivo de "dolor" e incertidumbre. A diferencia de su antecesor, Lorenzo Sigaut reconoció la existencia de la crisis, lo cual se percibió como un avance, aunque insuficiente. *HUM®* criticó el diagnóstico oficial (que atribuía la crisis al gasto público) y las medidas anunciadas para darle solución. Pero su sátira fue más dura con las finanzas y la banca, beneficiarias de dichas medidas, que con Viola y Sigaut, representados más bien como víctimas de Martínez de Hoz, quien a su vez aparecía transfigurado en un fantasma que amenazaba la gestión del ala moderada de las fuerzas armadas. Bazán advertía: "Se siente, se siente, Joe está presente" y explícitamente señalaba que las causas de la "pálida" se encontraban en las medidas que habían adoptado el ex ministro y su equipo entre 1976 y 1980.

Había desilusión y confusión: "El rayito de esperanza que se filtraba en el cielo del verano parece haberse ocultado. [...] El horizonte se presenta oscuro y amenazador" (*H* nº 59, mayo de 1981: 33). Las expectativas acerca de una posible reorientación de la economía se desvanecían; pero Claudio Bazán parecía conceder al ministro una nueva oportunidad para que el ministro se redimiese porque "si el Dr. Sigaut no quema las pilchas del finado y se encarga un traje nuevo, no va a sacar a bailar ni a la más fea del baile". Esta tolerancia se basaba sobre el hecho de que Sigaut había asumido con atribuciones más limitadas que su predecesor: el Ministerio de Economía había sido desmembrado en cinco carteras con el propósito de descentralizar las decisiones y contar con la representación de los sectores "productivos" –Fabricaciones Militares, CARBAP, UIA– en una especie de "federación de intereses" (Canelo, 2008). A esto se sumaba el nuevo rol de opositores que tenían los tecnócratas liberales, por el cual desautorizaban las medidas adoptadas por el ministro y señalaban como inconveniente el nuevo Gabinete corporativo (Novaro y Palermo, 2003). Viola también vio

10. Promovida por la UCR, inicialmente iba a ser una multisectorial "con la intención de plasmar una convocatoria plural [incluía a las fuerzas armadas] y con el propósito de *no convertirla en un polo cívico de oposición antidictatorial*". Finalmente, fue un acuerdo interpartidario cuyo objetivo fue crear un "escenario de transacción" para acordar "las *bases de la transición democrática*" (Quiroga, 2004: 240-241, énfasis en el original).





Izq. Fig. 53. Cilencio, *HUM®* nº 73, noviembre de 1981. Der. Fig. 54. Góngora *HUM®* nº 61, junio de 1981.

condicionado su poder por la junta militar y por la designación de Harguindeguy como asesor presidencial.

Los *cartoons* e historietas cómicas hicieron de la tregua a Sigaut una posición no condescendiente, ya que remarcaban el empeoramiento de las condiciones de vida de los trabajadores con la reaparición de la inflación y la recesión. Sin incluir innovaciones iconográficas, se representó la decepción y el empobrecimiento de la clase media y la desesperanza de los trabajadores que no tenían más opciones que conformarse, suicidarse o irse del país (Fig. 53). Las imágenes de empresarios e industriales tampoco sufrieron modificaciones: estos podían ser víctimas del "paquete" de medidas de Sigaut y la metáfora del suicidio se aplicó a ellos (Fig. 54), u oportunistas que se acomodaban sin escrúpulos a las nuevas circunstancias o indiferentes ante las consecuencias sociales de las medidas que los favorecían. Las metáforas de la muerte y de terrenos yermos para representar la crisis del sector industrial y del mundo del trabajo siguieron activas hasta el retorno de la democracia: formaban parte del legado de los militares a la República. Al poco tiempo, el dolor se transformó en "irritación". Norberto Firpo incentivó a dicha conversión, y con "irritación" se refería al inconformismo y a la rebeldía que según explicaba, eran producto lógico de la capacidad de raciocinio del hombre (*H* nº 57, abril de 1981: 17). La inconformidad se articulaba con la frustración que generaba estar frente a una realidad que en el nivel macropolítico no podía modificarse en lo inmediato y con el tibio entusiasmo que generaba la reactivación de la sociedad civil. Dos representaciones de trabajadores que intentaban cuestionar el poder sobresalieron en aquel entonces. Una fue el episodio de *Las puertitas del Sr. López* en

que López está dispuesto a obedecer la demanda de sacrificio y austeridad que el gobierno hizo a la ciudadanía pero cambia de idea después de abrir la puerta que lo traslada a un campo de batalla como soldado raso que arriesga su vida para cumplir con una orden que resulta ser el capricho de un superior. Vuelto a la realidad cotidiana, decide rebelarse; pero eso le genera malestar físico y la reprimenda de su mujer (*H* nº 58, mayo de 1981: 96-100). Una realidad sin salida y trabajadores arrastrados a un conflicto en el cual no tenían poder de decisión era una imagen bastante acertada de cómo percibía su situación gran parte de la sociedad en ese entonces. Esta imagen se modificó después del 22 de julio de 1981, fecha en la cual la CGT-Brasil dirigida por Saúl Ubaldini realizó, pese a la prohibición legal, la segunda huelga general desde la instauración de la dictadura militar. Un *cartoon* de Suar representó a los trabajadores de cuello azul (ya no a los trabajadores de oficina que López representaba) como moscas –símbolo de muerte y de estorbo molesto y tenaz–, que revoloteaban alrededor del ministro de Trabajo; este intentaba deshacerse de ellas con una palmeta matamoscas[11] (*H* nº 62, julio de 1981: 2). La sociedad (y como parte de ella, los trabajadores) se estaba activando, desafiaba las políticas represivas y provocaba a las autoridades castrenses.

Una nueva devaluación del peso, la tercera en el año, puso fin a la tregua concedida a la gestión de Viola y Sigaut. Pese a esto, la crisis política se impuso a la económica y *HUM®* apuntó contra la primera; así, la economía perdió protagonismo y quedó subsumida a aquella. Disminuyeron las portadas y los *cartoons* sobre el tema económico; sin embargo, Claudio Bazán insistió en reclamar un mayor control estatal de la economía (como había sido en el pasado), de modo que se abandonase "el chaleco de fuerza de la filosofía de libre mercado, importada de Chicago por la subsidiaria argentina de *Friedman and Company*" (*H* nº 61, junio de 1981: 37). Las expectativas de cambiar el rumbo de la economía se esfumaban y a esa decepción se sumó la agresión que sufrió el columnista Manfred Schönfeld (del tradicional diario *La Prensa*) que terminó de diluir cualquier esperanza de relajamiento en los mecanismos de control.

La Prensa estaba publicando artículos con un alto contenido crítico que generaron la decisión del gobierno de quitarle la publicidad y, además, una "advertencia" a Jesús Iglesias Rouco, uno de sus columnistas. En uno de esos artículos, Schönfeld señalaba que el régimen había fracasado y debía "comenzar con un amplio 'mea culpa' y luego optar por uno de dos caminos posibles: o reformarse radicalmente [...] desde el seno mismo de las fuentes de su propio poder material o espiritual; o si no es capaz de hacer eso, irse. Antes de que el país toque fondo" (*LP*, 18 de junio de 1981). El 22 de junio, Schönfeld fue golpeado por una patota en la puerta de su casa; al

11. Esta imagen coexistió con aquella que en la misma revista se burló del nombre de la central sindical, un *cartoon* retrató a los manifestantes de una marcha de la CGT-Brasil como integrantes de una escola de samba.

día siguiente *La Prensa* denunció la agresión y publicó una fotografía de la cara ensangrentada de su columnista (*LP*, 23 de junio de 1981). Desde *The Buenos Aires Herald* hasta *La Nación*, hubo una generalizada solidaridad con el agredido. El diario de los Mitre responsabilizó al gobierno y sostuvo "Lo incuestionable es el convencimiento afirmado en la opinión pública de que el patoterismo se encuentra alimentado desde alguna sórdida franja actuante, en los repliegues del Estado" (*LN* 24 de junio de 1981, cit. en Sidicaro, 1999: 453).

HUM® también se sumó a los repudios, porque era "siempre la misma historia". Se trataba de un hecho "congelador de sonrisas"; su enunciador (el *nosotros*) escribía el editorial "transpirando bronca" y con la "sangre en ebullición". La bronca era porque la agresión se producía en medio de discursos oficiales que sostenían garantizar la libertad de prensa. De todos modos, la revista señalaba que no era suficiente no practicar la censura previa: había otras formas de conculcar el derecho a la libre expresión como sucedía con la presión económica o la agresión personal. Schönfeld había sufrido el ataque de "una piara de salvajes de ésos que persisten en ensuciar la convivencia de los argentinos". En ese sentido, un *cartoon* realizado por Alfredo Grondona White ofrecía una versión general de los hechos. La situación recreada por el humorista no era exacta; pero en ella quedaba planteado lo fundamental: un hombre corpulento, con sobretodo, llevaba una manopla con púas en su mano izquierda y un caño en la derecha y estaba a punto de agredir a otro por la espalda. La víctima era más delgada, usaba anteojos y llevaba un libro bajo el brazo –así se sugería su condición de intelectual– y hablaba en voz alta: "...lo que este país necesita es un ESTADISTA! ¡Un tipo que sepa adelantarse a los acontecimientos y no sólo reaccionar ante hechos consumados!". Su público era un grupo de jóvenes que, al ver al atacante, empezaba a alejarse temblando de miedo (*H* nº 61, junio de 1981: 5. Fig. 55). La "piara de salvajes" se había transformado en un matón y el periodista, en un intelectual anónimo. La imagen carecía de marcas espaciotemporales concretas y no identificaba de los protagonistas como sucedía en el caso del texto escrito.

En el editorial siguiente, una historieta realizada por Horatius complementaba el *cartoon* de Grondona White al problematizar la impunidad con la cual habían actuado los agresores de Schönfeld, ya que este los reconocía pero no podía hacer pública la denuncia (*H* nº 62, julio de 1981: 46). A diferencia de lo que sucedía en su etapa previa, *HUM*® combinaba textos e imágenes para reclamar libertad de expresión y condenar el accionar siniestro e impune de las patotas, denunciaba un caso concreto y se solidarizaba con su víctima, pero sin un resurgimiento del humor negro; el alegato más bien se resolvió en textos, en especial, los de Enrique Vázquez que divulgaban el persistente, amenazante e impune accionar de los "grupos de tareas".

El caso Schönfeld llevó a Enrique Vázquez a reorientar las reflexiones que desde tiempo atrás publicaba acerca del comportamiento del periodismo nacional ante la desinformación y las olas de rumores que asolaban el

Fig. 55. Alfredo Grondona White/ Editorial, *HUM®* nº 61 junio de 1981. (Archivo Grondona White- gentileza María Cristina Thomson).



NADA SE PIERDE

Congelador de Sonrisas

SIEMPRE LA MISMA HISTORIA

Escribimos esto el 23 de junio, ya pasado el cierre de la edición número 61.

Lo hacemos transpirando bronca, mientras el cadete espera para llevar a toda carrera este material a fotocomposición.

Sabemos que corremos el riesgo de que esta página no salga "prolijita": el apuro, la sangre en ebullición y los datos escasos suelen ser traicioneros.

Anoche, frente a su propia casa, el columnista de "La Prensa" Manfred Schönfeld fue atacado por una piara de salvajes de ésos que persisten en ensuciar la convivencia de los argentinos. Y lo peor es que el suceso continúa la cadena de intimidaciones contra el diario citado, cuyo delito consiste en criticar al gobierno sin pilosidades bucales.

Mientras tanto, en los discursos oficiales se habla de libertad de prensa. Una vez más, es necesario aclarar que existen muchas formas de arrollar dicho derecho –tales como la presión económica o la agresión personal– y que no es suficiente con no practicar la censura previa.

Mientras haya diarios a quienes se quite la publicidad estatal, o periodistas cuya integridad física corra peligro, la libertad de prensa será una utopía.

gobierno de Viola. "Por ahora" –señalaba Vázquez– "toda aproximación a la realidad pasa por las solicitadas, los editoriales de *La Prensa* y las cartas de lectores" (*H* nº 60, junio de 1981: 39); además, volviendo al pedido de mea culpa que Schönfeld exigía a los militares, convocó a sus colegas a hacer el suyo. Retomando la línea anteriormente esbozada por la revista que consideraba parte de la mediocridad cultural la obsecuencia del periodismo con el poder, Vázquez señalaba que ya no era 1976, que los tiempos habían cambiado. Y apelaba a la tópica que María Elena Walsh había presentado dos años antes, para así reivindicar la "adultez" y la "sobrada experiencia" de la sociedad civil argentina. Esta había conocido "las cosas más feas de la vida", y lo peor que podía pasar era que fueran olvidadas: si "durante mucho tiempo fue peligroso contar todo lo que ocurría en el país", era hora de cambiar (*H* nº 60, junio de 1981: 39). Dispuesto a asumir la culpa por la adaptación a la autocensura, Vázquez recalcó que

> los periodistas somos culpables de ese desconocimiento de la realidad [...] Somos culpables porque en su momento nos faltaron agallas. [...] No dijimos ni una sola palabra de la Argentina secreta. Jamás nos imaginamos que esa Argentina llegaría a ocupar todo el mapa del país. Nunca pensamos que nuestro silencio nos transformaría en cómplices de lo que pasó y de lo que pasa. Que Dios nos perdone, y que en el infierno tengan rota la calefacción (*H* nº 62, julio de 1981: 34).

Para Eduardo Blaustein (1998), el mea culpa de Vázquez ponía el acento sobre los periodistas más que sobre los medios y además lo hacía en términos duros pero abstractos, ya que en 1981 podían mencionarse con mayor literalidad las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado. Sin embargo, Blaustein reconoce que, en la entonces raquítica secuencia de actos de revisión del pasado, ese era el primero que se hacía desde un medio masivo. Para Vázquez, *La Prensa* había abierto "un cauce difícil de taponar con un mamporro" aunque, también había revelado que se estaba ante un proceso de disolución estatal, ya que el Estado no tenía el monopolio de la violencia legítima: las "piaras de salvajes" y los Ford Falcon verdes sin patente eran las pruebas más evidentes.

Esta preocupación fue recurrente en Enrique Vázquez durante esa etapa, y sus denuncias se centraron más en los perpetradores que en reivindicar a las víctimas. Ante el riesgo que tal empresa implicaba, y dado que la revista no se caracterizaba por ponerse a la vanguardia de los reclamos y denuncias, es posible que no haya avanzado en la caracterización de la "Argentina secreta", como le reclama Blaustein. En todo caso, el punto de vista de Vázquez formaba parte de un modo de ver y entender la realidad en el cual el "terrorismo de derecha" o "terrorismo estatal" era una amenaza presente y a futuro mientras que el "terrorismo de izquierda" (que había sido "derrotado") era parte un pasado inmodificable. Y esta preocupación por el presente se sustentaba en el temor concreto de ser un futuro blanco de las "vendettas" que se estaban llevando a cabo en las altas esferas del poder (*H* nº 62, julio de 1981: 34). Como Vázquez dijo, más en serio que en broma, "me gustaría saber por qué lo fajaron [a Schönfeld], así me cuido de meter la pata".

El caso Schönfeld fue la primera denuncia concreta que hizo *HUM®* sobre una agresión. Esta ampliación de los límites de lo enunciable está asociada al descrédito y a la disconformidad en el régimen, así como a una nueva interpretación sobre la violencia política y represiva, que tuvo a Ernesto Sabato como su vocero más destacado: su perspectiva se convertiría en hegemónica y, conocida más tarde como "teoría de los dos demonios", quedaría plasmada en el Prólogo del *Nunca Más* en 1984. Sabato había expresado su posición en su entrevista con Moncalvillo en un contexto marcado por masivas detenciones a miembros de los organismos de derechos humanos[12] y por las declaraciones de Viola que negaban la posibilidad de investigar el protagonismo de las fuerzas armadas en la "guerra sucia" (*TBAH*, 22 de marzo de 1981), o de Harguindeguy que reconocían que "como en toda guerra, hubo excesos" (*Clarín*, 26 de marzo de 1981). Ni *HUM®* ni Sabato se referían públicamente a las detenciones pero, además de la

---

12. En marzo de 1981, nueve miembros del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y setenta integrantes de Madres de Plaza de Mayo, incluidas Hebe de Bonafini y Aurora Frascaroli, fueron detenidos y luego liberados. Estas detenciones motivaron la extensa solicitada publicada en *Clarín*, firmada por varios colaboradores de la revista, mencionada en el capítulo anterior.

interpretación sobre la violencia política, el escritor realizaba una operación intelectual que permitía reivindicar a las víctimas del terrorismo de Estado. Sabato distinguía dos tipos de violencia: la "rebelión armada", legítima cuando se trataba de luchar contra tiranías como en las guerras de independencia americanas de 1810 y en Nicaragua contra la dictadura de Somoza, y el "terrorismo", la violencia usada de modo ilegítimo como había sucedido en la Argentina, donde, decía, a la vez se habían desarrollado dos tipos de terrorismo: uno de izquierda y otro estatal (*H* nº 55, marzo de 1981: 66). A partir del ejemplo de las Brigadas Rojas en Italia, el escritor denostaba al "terrorismo de izquierda" por estar promovido por "arrogantes paranoicos" y "grupito[s] de hijos de grandes burgueses y hasta de aristócratas, [que invocan] la representación del proletariado", y reconocía que el "único" modo de combatir a las organizaciones guerrilleras era con la ley porque "**si se abandona este principio de la ley, si el crimen del terrorismo se responde con el crimen del terrorismo estatal, ha triunfado el terrorismo"** (*H* nº 55 marzo de 1981: 66, énfasis en el original). El autor de *El Túnel* no discrepaba con el diagnóstico de la "amenaza terrorista" ofrecido por los militares en 1976, sino con el método que estos habían utilizado.

El rechazo al "terrorismo de Estado" se sustentaba en un argumento humanista que tuvo gran peso en la legitimación de sus víctimas, los "desaparecidos", y de quienes reclamaban por ellos. Sabato se mostraba como líder de "una lucha donde un aparente agnosticismo desaparece en el intento febril de sacralizar al ser humano" (*H* nº 55, mar. 1981: 62). Reponer al ser humano su carácter sagrado era el modo de convertirlo, como diría Hannah Arendt, en un ser con derecho a tener derechos. A costa de su despolitización, la operación discursiva de Sabato les restituía a los "subversivos-terroristas" su condición humana y, por lo tanto, el carácter de sujetos de derechos que la dictadura militar les había arrebatado. La operación, aunque llegaba tarde debido a que la "subversión" ya había sido aniquilada por el "terrorismo de Estado" que Sabato condenaba, sirvió para legitimar la denuncia de los organismos de derechos humanos, para rechazar el accionar de las "patotas" y así el ejercicio del poder por fuera de la ley, y, en democracia, para juzgar a los militares. En una sociedad cuyo umbral de tolerancia hacia la muerte violenta se había mostrado sumamente amplio durante más de una década, esa prédica humanista, pese a sus limitaciones, adquiría características novedosas. El escritor aludía a cambios en la sensibilidad social por medio de los cuales se volvía insoportable la presencia amenazante de las "patotas" y comenzaban a aceptarse el discurso y los reclamos de los organismos de derechos humanos.

Tanto en el gesto de solidaridad pública hacia Schönfeld como en esta lectura de la violencia no había un cuestionamiento al diagnóstico oficial de los motivos que habrían dado lugar al terrorismo de Estado. Vázquez equiparaba la "guerra antisubversiva" y "la otra guerra" que aún "hay que ganar [...] contra la especulación, contra los usureros, contra la mafia que maneja el dinero, contra Martínez de Hoz y sus compinches, contra la oligarquía

financiera" (*H* nº 65 septiembre de 1981: 29). El periodista les hablaba a los militares y también a sus lectores: la primera "guerra" había sido victoriosa y era asunto del pasado, la segunda era una prioridad del presente y debía combatirla la "alianza de los sectores democráticos", incluidas las fuerzas armadas. El columnista se sumaba a quienes percibían la realidad como apocalíptica y "sin alternativas a la vista" (*H* nº 63, julio de 1981: 35). Más que sumarse a los reclamos por los desaparecidos y por las violaciones a los derechos humanos, Vázquez se proclamó portavoz de las jóvenes generaciones y –allanándole el camino a la Multipartidaria– hizo un pedido desesperado a las generaciones precedentes porque "nosotros también estamos de vuelta de todo. Y tenemos ganas de callarnos y mirar el invierno de la vida encerrados en el dormitorio del fondo. Pero no sé qué corno nos empuja otra vez a la calle y al sol" (*H* nº 61, junio de 1981: 43). Las reflexiones de Vázquez hacían recordar a aquellas de Mario Mactas, Carlos Ulanovsky y Rolando Hanglin publicadas en *Satiricón* y *El Ratón de Occidente*, con la salvedad de que estas expresaban un inconformismo combinado con mesura y cierta modestia. El columnista pedía consejos para sobrellevar el "Apocalipsis": "Enséñennos cómo fue la Argentina que no conocimos porque no nos la dejaron conocer. [...] Basta con que se acuerden de cómo hicieron para sobrevivir a otras guerras y otras crisis" (*H* nº 61, junio de 1981: 42). Además, invitaba a las generaciones mayores no a la rebelión armada a la que se había referido Sabato, sino a enfrentar el miedo y romper con el conformismo junto con los más jóvenes: "Rebélense, anímense [...] Todos estamos asustados" (*H* nº 61, junio de 1981: 43). Vázquez interpelaba a una sociedad descreída y disconforme pero sobre todo temerosa, y le pedía que se rebelara y que tomara la iniciativa porque "sólo la férrea alianza de todos los sectores con vocación democrática puede hacerle frente" a una crisis que "superficialmente" era económica pero que tenía "sólidas causas políticas y morales" (*H* nº 63, julio de 1981: 35). El principal enemigo y responsable del "colapso" del país era, para Vázquez, el "grupo oligárquico financiero", el cual detentaba aún más poder político que las fuerzas armadas al frente del gobierno: "Y si no, ¿quién desbarajustó los planes de Sigaut? ¿Quién 'desestabilizó' a Viola?".

Esta representación de Viola como víctima no adquirió un sentido condescendiente gracias a que los humoristas no dejaron de tomarlo como blanco de burla: era una marioneta o alguien a quien le estaban serruchando el piso. Mientras Vázquez consideraba a Viola víctima de la "oligarquía financiera", los humoristas lo representaron más bien como víctima de la junta militar y de la interna castrense. (Fig. 56)

Si bien Vázquez postuló que la salida de la crisis sería gracias la "férrea alianza de los sectores con vocación democrática", no dejó de expresar sus reparos a la convocatoria multipartidaria. El columnista criticó el llamado a la "reconciliación nacional" que había hecho la Iglesia católica y que la Multipartidaria retomaba: él consideraba peligroso adoptar políticamente "la resignada actitud cristiana del martirio, de poner el lado derecho de la cara cuando nos rompieron el izquierdo con una manopla de hierro" y se



Fig. 56. Cascioli, *HUM®* nº 62, julio de 1981. Cascioli comparó a Viola con el personaje del preso que encarnaba Vicente La Russa y que acompañaba a Minguito Tinguitella en los programas televisivos *Polémica en el bar* y *Operació*n ja ja. Meses antes, Martha Mercader, entrevistada por Moncalvillo había denostado a Minguito como el "tarado más grande [que] hay, no sólo infradotado, sino conformista, [...] no entiende nada de nada, que no dice nada" (*H* nº 57, abril de 1981).

preguntaba "¿nos vamos a sentar juntos los verdugos y las víctimas de la guerra?" (*H* nº 63, julio de 1981: 36). También se preguntó si al "reencuentro nacional" estaban invitados Montoneros, la Triple A, la Juventud Peronista, porque "aquí ya hubo demasiados muertos. Es hora de **apostar por la vida**". Los sectores del peronismo que habían tomado las armas antes del golpe de Estado eran para Vázquez un problema a la hora de pensar a futuro: junto con el "grupo oligárquico financiero" eran sinónimo de "guerra" y "muerte"; en cambio, y a tono con la percepción general[13], las fuerzas armadas eran "partícipes insoslayables" de cualquier solución política.

El período previo a 1976, que en el plano económico era recordado con nostalgia por Claudio Bazán, en el plano político era considerado una amenaza. Y si la objeción de Vázquez quería ser un gesto de mesura, en este caso, irradiaba conservadurismo al acercarse a las impugnaciones que hicieron los partidos leales al "Proceso" que consideraron a la Multipartidaria como una reedición de "La Hora de los Pueblos" o del FREJULI (Quiroga, 2004). Se estaba ante una interpretación sesgada de la historia reciente, aunque bastante aceptada en ese entonces por los antiperonistas, que depositaban la responsabilidad de la violencia política en el peronismo. En *HUM®*, el rechazo hacia el peronismo expresado por Vázquez lo compensó Claudio

13. En los reportajes, al referirse al lugar de las fuerzas armadas en democracia, Alfonsín y Luder tenían una mirada parecida en 1981: debían subordinarse al poder político pero podrían asesorar o tener algún ministerio (*H* nº 62, julio de 1981; nº 65, septiembre de 1981: 68).





Fig 57. Cascioli, *HUM®* nº 68, octubre de 1981. La caricatura mostraba a Harguindeguy como a un niño travieso: con pantalones cortos, traje militar desaliñado y, en una mano, una gomera y, en la otra, un hacha. El poder de esta imagen se potenciaba con la frase que promocionó al número en *Clarín* (10 de octubre de 1981): "Después de tanta violencia irracional, reencuéntrese con un poco de cordura". A diferencia de aquella interpretación ofrecida por Vázquez que asociaba peronismo con violencia, para Cascioli la "violencia irracional" estaba representada por Harguindeguy. Era la primera vez que se hacía una asociación tan directa en la primera plana. Y *HUM®* se erigía como símbolo de cordura.

Bazán y Mona Moncalvillo, al entrevistar a Ítalo Luder, a Juan José Taccone, a Jorge Paladino, y en 1982, a Vicente Leónidas Saadi, Antonio Cafiero y a varios sindicalistas peronistas.

Si aún quedaba algún anhelo aperturista, este se esfumó después de las declaraciones de Harguindeguy que proponían la unidad de las fuerzas de "centro-derecha" para evitar un golpe de Estado si el peronismo o el radicalismo asumían el poder (*LP*, 12 de agosto de 1981) y las que aseguraron que la junta militar lo designaría presidente en 1984 (*Clarín*, 16 de septiembre de 1981). Francisco Manrique, cuya fuerza política podría haber integrado ese frente de "centro-derecha", alegó que la idea de Harguindeguy era ridícula y que le causaban gracia "las andanzas de aquel gordito travieso" (*TBAH*, 16 de agosto de 1981, cit. en Neilson, 2001: 208). Con avidez, Cascioli plasmó la frase de Manrique en una caricatura que *HUM®* publicó en octubre y, junto con Sanz y Tabaré, en una historieta sobre esas posibles "aventuras" (*H* nº 68, octubre de 1981: 1-3. Fig. 57).

La revista de Cascioli atacó por todos medios los varios intentos de las fuerzas armadas por construir un proyecto político propio con vistas a un futuro democrático. Así como en 1980 desenmascaró al "diálogo político", en 1981, fue el caso del Movimiento de Opinión Nacional (MON), relanzado para perpetuar e institucionalizar el poder del "Proceso". En procura de evitar represalias y contrarrestar el malestar que la imagen de Harguindeguy había generado en el sector "duro" de las fuerzas armadas, la portada del número siguiente mostró a Viola como un farsante que había creado una imagen de grandiosidad detrás de la cual no había más que andrajos. Con esta alternancia





Fig. 58. *HUM®* nº 73, noviembre de 1981. En el barco *El Proceso* estaban los militares Videla, Harguindeguy, Viola, Osvaldo Cacciatore, Armando Lambruschini, Omar Graffigna, Horacio Liendo y Carlos Lacoste; y los más destacados funcionarios del Ministerio de Economía: Carlos García Martínez, José Martínez de Hoz, Walter Klein y Lorenzo Sigaut.

en quienes eran retratados en su portada, *HUM®* quiso sacar provecho de la interna militar y salir indemne, como efectivamente sucedió.

Hacia el fin de año, los acontecimientos se precipitaron y la crisis del "Proceso" estalló: Viola fue obligado a pedir una licencia alegando problemas de salud. Asumió el general Liendo por un breve interinato hasta que Viola renunció. En *HUM®* no faltó la mirada perspicaz que, pese a la desinformación, se burló de la "enfermedad" de Viola, y lo representó víctima de un engaño. En efecto, se había tratado de un golpe palaciego. La llegada al poder de los "duros" motivó a los humoristas a insistir en las representaciones de una sociedad civil políticamente excluida que veía alejarse del horizonte la convocatoria a elecciones, y también de militares aferrados al poder pese a sus discursos. Jorge Sabato también procuró erosionar la histórica concepción de que las fuerzas armadas eran la "reserva moral" de la nación resaltando la contradicción entre las proclamas militares a favor de la democracia y la imposición de regímenes autoritarios.

En todo caso, la mejor síntesis de la crisis del régimen fue realizada por Cascioli con la metáfora visual del hundimiento del barco *El Proceso* (*H* nº 73, diciembre de 1981. Fig. 58). Claudio Bazán y Enrique Vázquez ya habían apelado a esa misma metáfora en sus columnas, pero Cascioli tuvo otra fuente de inspiración. *La Nación* había publicado una nota de José Antonio Mendía con la cual *HUM®* se sintió identificada al punto de reproducirla en la sección "Nada se pierde". Mendía sospechaba de las expresiones de disconformidad hacia el régimen que personajes del periodismo y del espectáculo habían decidido mostrar. "La incondicionalidad, la militancia, cede paso a los reproches", decía el periodista y se preguntaba "hasta qué punto han medido la conveniencia de **abandonar el barco**



que suponen cerca del naufragio" (*LN*, 28 de noviembre de 1981, el énfasis me pertenece). Cascioli puso en imágenes el naufragio y a quienes "abandonaban el barco". Además, como apuesta a su eficacia, fue obsequiada a los lectores como un póster-almanaque de dimensiones que multiplicaban por cuatro su tamaño de tapa.

La caricatura representaba por primera vez al "Proceso" como un todo, a diferencia de aquellas imágenes que satirizaban a una o dos autoridades. Aquello que "naufragaba" era el proyecto de transformación radical, excluyente, autoritaria y violenta de la sociedad argentina que las fuerzas armadas en alianza con la tecnocracia liberal intentaron imponer desde marzo de 1976. Y quienes se alejaban plácidamente del "barco" eran Mirtha Legrand y Emilio Massera de quienes *HUM®* sospechaba el oportuno retiro del apoyo al régimen del cual habían sido entusiastas acólitos. Ante la desinformación reinante, "algo raro está pasando [...] Cuando los roedores abandonan el barco, cuando Mirtha Legrand se vuelve contra el gobierno, cuando la revista *Gente* descubre repentinamente que no todo es lindísimo, cuando los corifeos oficialistas enmudecen y cambian de tono" (*H* nº 72 diciembre 1981: 6). *El Proceso* naufragaba en un mar embravecido por la irresoluble interna militar y por las voces sociales discordantes que ya no eran embrionarias como en 1978 sino olas que precipitaban el naufragio a la vez que auguraban el renacer de la sociedad civil.

Las fuerzas armadas lograron sobreponerse, una nueva junta militar designó presidente de la Nación al general Fortunato Galtieri, representante de los "duros", y como ministro de Economía fue elegido Roberto Alemann. Si se había esperado que Viola fuese la llave para la transición democrática, la toma del poder por parte de Galtieri postergaba por tiempo indefinido ese futuro. También había fracasado la posibilidad de revertir el rumbo de la economía: así la tecnocracia liberal volvió al centro de la escena, lo cual reavivó la confrontación que *HUM®* había iniciado dos años atrás. Se saldaba la interna militar y quedaba explicitada la definición del contrincante político para la oposición civil gestada a lo largo de 1981. En este contexto, la Multipartidaria y la revista profundizaron el nivel de oposición a las autoridades militares y sus aliados civiles.

La revista reafirmó su defensa del modelo industrial y endureció el ataque al modelo liberal. Martínez de Hoz, cuyo nombre se había barajado como posible sucesor de Sigaut, pasó de ser un fantasma del pasado a ser uno del futuro, fue comparado con un "ángel exterminador" cuya espada flamígera de decretos-ley y resoluciones del Banco Central quería hacerle pagar a la sociedad argentina "una tremenda culpa", y también con un ave Fénix que resurgía "impoluto rejuvenecido de las cenizas para continuar aleteando sobre nuestras infortunadas cabezas". Bazán acusó a Martínez de Hoz de ser el responsable de haber "engañado" a las fuerzas armadas, a los empresarios y a los "sectores modernos" con un plan económico que "prometía un futuro de rosas" mientras el pueblo "tanto en el discurso como en los hechos fue colocado de entrada **en la vereda de enfrente**" (*H* nº

74, enero de 1982: 40-41, el énfasis me pertenece). Si bien esa interpretación resultaba bastante simplista, debido a que limitaba la cuestión a engaños y habilidades personales del ex ministro, era eficaz. Reforzaba la explicación dicotómica que, como se verá a continuación, primó para caracterizar el escenario político. Al final, *HUM®* debió reconocer que Martínez de Hoz era un ministro "histórico", es decir, que dejaba su huella, Alemann era una máscara detrás de la cual se ocultaba aquel, mientras que Sigaut había sido un mero ministro "transitorio".

Provocativamente, Enrique Vázquez publicó una nota que parodiaba el Acta del "Proceso" de 1976 para exponer sus promesas incumplidas. Al final, el texto revelaba el artificio y le pedía al lector que lo confrontase con la realidad: "Así se comprenderá que estamos en presencia del mayor chiste de la historia, y de ahí su inclusión en *HUM®*" (*H* nº 70, noviembre de 1981: 40). La revista se ponía seria porque la realidad se había vuelto un chiste, los militares se habían burlado de la sociedad argentina. El columnista buscaba la anuencia de quienes en 1976 habían creído en aquella propuesta y cinco años después estaban decepcionados. No fue el único medio en realizar un balance: *La Nación* también hizo el suyo y advirtió a las fuerzas armadas sobre "el decaimiento total de la confianza de la ciudadanía" pero dejó "abierta la posibilidad de una recuperación de esa confianza" (Sidicaro, 1999: 454). *HUM®*, en cambio, incitaba a fortalecer la oposición al régimen a partir de explicitar lo que estaba en juego en el plano político.

Enrique Vázquez, que meses antes había cuestionado la incorporación del peronismo al diálogo, llamó a dejar a un lado las diferencias y a superar los reparos: "**En este** aquí y ahora argentino **la Multipartidaria somos todos**" y este apoyo explícito se acompañó con la definición de los términos de la lucha política: "**Nosotros estamos acá y ustedes en la vereda del frente; ¿quieren cruzar, para que estemos todos juntos del mismo lado, o nos peleamos de una vez y para siempre?**" (*H* nº 73, diciembre de 1981: 32, énfasis en el original). Vázquez invitaba a los militares a unirse a la "vereda" del futuro democrático; de ser rechazada la propuesta, sólo quedaría la ruptura de relaciones entre civiles y militares. Previendo uno u otro escenario, el columnista reivindicó en términos genéricos (pero como nunca antes) a los dirigentes político-partidarios. Estos fueron enaltecidos, se les reconoció estatura moral y valentía al extremo de ser considerados héroes solitarios: "A lo largo de este camino de seis años, los políticos pelearon solos" (*H* nº 73, diciembre de 1981: 33). Se trataba de un reconocimiento exagerado y alejado de la verdad, que omitía la lucha de los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado y de los organismos de derechos humanos, así como de quienes al alzar su voz contra el régimen debieron exiliarse o pagaron con su vida. Sin embargo, tenía el implícito propósito de revertir la imagen peyorativa que históricamente buena parte de la sociedad –y *HUM®*, hasta unos meses atrás–, tenía sobre los dirigentes políticos.

La democracia representativa se erigía como la única y mejor alternativa, y necesitaba imperiosamente dotar de legitimidad a sus principales actores:

los partidos políticos y sus dirigentes, los cuales en la Argentina se habían caracterizado por su histórica debilidad. En otras palabras, si la Multipartidaria encarnaba la mejor alternativa opositora a la dictadura y la vía para alcanzar la democratización, había que contribuir a crear las condiciones para concretar esta última, y *HUM®* se proponía colaborar con ello.

La reivindicación del hombre político, aunque hiperbólica y falaz, se complementaba con la definición amplia y mesurada de democracia como una forma de vida y como “conducta comunitaria”. Enrique Vázquez explicitó la idea: la democracia la hacía el pueblo pero no con el voto únicamente, sino “a cara limpia y con los buenos modales de todos los días” (*H* nº 73, diciembre de 1981: 33). La democracia se hacía “en la calle –y que no se interprete esto como una invitación a la rebeldía popular y eruptiva al estilo del Cordobazo, no”. La definición de ese sistema político como forma de vida se distanciaba de la concepción instrumental y peyorativa que había sido hegemónica en las décadas anteriores. Además de los componentes netamente institucionales, se le atribuían valores como la libertad, la tolerancia, la justicia y comportamientos comunitarios que hacían de ella una forma de ver y entender el mundo. Pero la referencia al Cordobazo llama la atención, ya que tales jornadas ocurrieron en dictadura, no en democracia. En esa nueva coyuntura, se llamaba a ocupar la calle de un modo no “eruptivo” ni rebelde; en definitiva, con “cordura” como *HUM®* se había definido meses antes, y con sensatez para garantizar la perdurabilidad del nuevo orden político y social democrático. De este modo, la revista adoptaba un posicionamiento afín al realismo político: lo importante residía en crear un orden durable (Lechner, 1995).

Mientras Vázquez comprometía a la ciudadanía en esa construcción, los humoristas con su sátira, y los otros columnistas (con sus notas) contribuían a la deslegitimación y desacreditación de los comportamientos antidemocráticos. El retorno a la democracia no se presentaba como mera lucha por un cambio de régimen político, sino como una orientada a volver hegemónica una nueva cosmovisión, la democrática, que dejaría atrás a la autoritaria. En este trance, el pasado político aparecía como un fantasma amenazante del cual había que desligarse y establecer una ruptura. Vázquez convocaba a la ciudadanía a la calle, pero no a la violencia ni la rebeldía popular. Había un esfuerzo por parte del periodista, en sintonía con el realizado por los políticos de la Multipartidaria, para evitar repetir las características que había adoptado la transición a la democracia en la anterior dictadura militar. En ese sentido, la desproporcionada exaltación de los políticos cobraba mayor coherencia (aunque no justifica sus omisiones): para evitar la “rebeldía popular y eruptiva” había que contar con legítimos mediadores entre la sociedad y el Estado, y en un régimen democrático representativo liberal esos mediadores eran los partidos políticos, antes que los movimientos sociales o las corporaciones.

Entre amenazas, censuras y atentados: la cultura se reactiva

Los editores de *HUM®* no fueron los únicos en percibir la llegada de Viola al poder como una posible distensión de los mecanismos represivos de la dictadura militar y actuar en consecuencia. A partir de 1981 florecieron en la sociedad civil diversas propuestas alternativas a las dominantes. En el campo político, fue el caso de la Multipartidaria, mientras que en el plano cultural quedó en evidencia un proceso de reactivación, incentivado por la propia *HUM®*. Las nuevas propuestas que irrumpieron y las ya existentes que ganaron mayor visibilidad compartían con la revista el hecho de desplegarse desde los márgenes del campo de la gran producción cultural, y los valores de tolerancia, libertad, inteligencia y respeto por el espectador. En especial, coincidían en el diagnóstico sobre el estado mediocre de la cultura argentina y el rechazo y la predisposición a desafiar la censura. *HUM®* exponía la gradual estructuración de tales valores, sentimientos y puntos de vista, cuyo resultado fue una nueva posición en el campo de la cultura masiva, que podemos denominar como "progresista" y que recuperaba elementos de la cultura moderna y de la politizada, destruidas por la Triple A y la dictadura militar, como era la preeminencia de las praxis estéticas y el compromiso social, pero ajustados a la nueva coyuntura. Mientras se desmoronaba la dominación militar, *HUM®* se convirtió en un referente de esa nueva posición, fue un punto de convergencia y un medio de difusión de esas experiencias alternativas.

En 1981, dio por sentada la mediocridad cultural, lo cual legitimó la recuperación de la versión politizada del mediocre que Jorge Sabato había creado años antes. Sabato distinguía dos "subespecies" de mediocres: el "chantócrata" y el "patriotero", el cual tuvo momento de esplendor durante la Guerra de Malvinas. El "chantócrata" era, para Sabato, la versión profesional del "chanta", prototipo que integra la galería de personajes porteños y que se definía por ser un "macaneador" y pretendía ser lo que no era pero lo hacía sin grandilocuencias y "sin joder a nadie". En cambio, el chantócrata hacía del juego inocuo del chanta un oficio temible. Para Sabato, varios de estos habían integrado la "chantocracia" que en 1962 había invadido por derecha al país, se había fortalecido con el golpe de Estado de 1966, después del Cordobazo se ocultaba para reaparecer "desde la izquierda en 1973, hasta que en 1976 –y nuevamente al amparo de un golpe militar– reaparecen los chantócratas de la derecha, que desplazan a los de izquierda para ubicarse, solemnes y soberbios, en los puestos públicos donde los colocan los militares" (*H* nº 64, agosto de 1981: 17). Entre estos últimos, los más destacados eran, según el columnista, los miembros del equipo económico, cuya "jerga es la cortina de humo imprescindible tanto para ocultar el engaño como para disimular la mediocridad". El problema de la mediocridad entonces había pasado de la cultura a la política, y dentro de esta, se optaba por acusar al equipo económico antes que a los militares. Fue durante la Guerra

de Malvinas cuando los militares pasaron a ser vistos como mediocres en tanto eran la máxima expresión del "patrioterismo" (*H* nº 90, septiembre de 1982; nº 92, octubre de 1982).

La censura también era parte del estado de cosas impuesto por la dictadura; pero en la nueva etapa, fue reinterpretada. Martha Mercader sintetizó el sentido que se le atribuyó: con triste ironía, le dijo a Monvalvillo que añoraba la censura franquista debido a que esta última "tenía cara, un poco truculenta, pero cara al fin"; en cambio, en la Argentina "nadie sabe dónde está la censura, no tiene cara, pero está en todas partes" (*H* nº 57, abril de 1981: 67). A la ubicuidad y a la "censura abierta" se sumaba la autocensura, producto del miedo ante la posibilidad de ser acusado de "subversivo". Se trataba de una interpretación que se adecuaba más a la realidad que se vivía bajo el "Proceso" que aquella descrita por María Elena Walsh en 1979; pero en este caso no estuvo acompañada por modificaciones en los repertorios iconográficos que los humoristas utilizaron para su representación visual, sino más bien por la denuncia sobre sus acciones y por el reclamo de reglas precisas y estables.

Las denuncias y las sátiras sobre la censura se multiplicaron. En mayo de ese año *Clarín* publicó en la tapa de su sección de espectáculos los nombres de las películas que no se podían ver[14]. Sin quedarse atrás, *HUM®* inauguró la sección "Cortes & Confesión" con el propósito de registrar los cortes que sufrían las películas estrenadas en el país, aunque –como reconocía irónico Aníbal Vinelli, su responsable– "el problema no es tanto saber dónde están los cortes sino dónde no están. Porque aquí no se salva nadie, o casi nadie: la excepción es cierto cine argentino 'positivo', 'puro' [...] inodoro e insípido" (*H* nº 62, julio de 1981: 83). La censura cinematográfica se había transformado en una "pesadilla"[15] y la denuncia iba dirigida al Estado, a las distribuidoras y los exhibidores por su "complicidad" y a buena parte de la crítica por su silencio (*H* nº 60, junio de 1981: 92). Todos conformaban "este nefasto cortejo hacia el Vacío que caminamos sin ganas, entre el horror de ir creando cada vez menos y el horror de que nos pauten los pensamientos" (*H* nº 63, julio de 1981: 73). La censura y la "mediocridad" eran los enemigos, y *HUM®* celebraba a quien como ella los combatiera. Celebró así el resurgimiento del cine socialmente comprometido gracias a "emigrados" de la industria cinematográfica como eran Adolfo Aristarain y Héctor Olivera[16].

---

14. Ya había habido un antecedente en el mismo diario en 1979, en la nota "El cine que no podemos ver" (*Clarín,* 2 de septiembre de 1979, cit. en Blaustein y Zubieta, 1998: 402).
15. Para los espectadores y para los censores, por la posible "venganza" de aquellos. La pesadilla del censor, según Sanzol, era verse como Gulliver, capturado por los habitantes de Lilliput, pequeños hombres, todos desnudos que lo ataban al piso con rollos de celuloide (*H* nº 60, junio de 1981: 83).
16. En 1981, con su productora Aries Cinematográfica, el director de *La Patagonia Rebelde* (1974) volvía al cine serio y "comprometido" con *Tiempo de Revancha,* dirigida por Aristarain; le seguirían *Últimos días de la víctima* y *Plata Dulce* en 1982 y *No habrá más penas ni olvido* en 1983.

Moncalvillo entrevistó a Olivera y al año siguiente continuó con reportajes al actor y director Lautaro Murúa y al actor Héctor Alterio, quienes habían dejado el país amenazados por la Triple A y en 1982 volvían a trabajar en cine. Alterio incluso representaba las paradojas del régimen: podía volver a trabajar en cine pero no podía hacerlo en televisión, y él se conformaba: "Con eso ya están cubiertas mis necesidades profesionales y anímicas" (*H* nº 77, marzo de 1982: 73).

Pero más significativa –por escandalosa– fue la reactivación de la escena teatral porteña. Si el estreno en el país de *La Señorita de Tacna* del escritor peruano Mario Vargas Llosa fue uno de los indicadores del retorno del teatro considerado de calidad y superador de la mediocridad a las principales salas porteñas, Teatro Abierto se convirtió en el símbolo de la resistencia cultural desde la dramaturgia. Antes de eso, el reportaje a un "olvidado", "excluido" y "prohibido" como era el actor Carlos Carella ofició de introducción a lo que aquella obra y el renovado movimiento teatral (en clave opositora) significaron. Según Carella, la situación de las artes dramáticas estaba marcada por la ausencia de público, el cierre de salas y la poca calidad de las obras en cartel. Asimismo, el retraimiento a las "catacumbas" había puesto fin a la tradicional masividad de las temporadas porteñas y originado el predominio de un teatro elitista y un "teatro televisivo", entre medio de los cuales "hay una franja que nadie cubre" (*H* nº 58, mayo de 1981: 66).

El estreno de la obra de Vargas Llosa motivó la sátira por la autocensura y el "revuelo pueblerino" que generó el desnudo de Camila Perissé en la obra, para *HUM®* eso era indicador de "lo atrasados que andamos en materia de sencillos regodeos visuales y de lo adelantados que andamos en cuestiones de censura" (*H* nº 61, junio de 1981: 21). Mona Moncalvillo no entrevistó a Perissé, sino a Norma Aleandro que era la actriz protagónica de la obra y a su autor, cuya novela *La tía Julia y el escribidor* había sido prohibida por un decreto de Harguindeguy en 1978[17]. Se trataba de sujetos del campo cultural considerados afines a la concepción de la cultura que *HUM®* defendía. Vargas Llosa además era un exponente de quienes habían pasado de la izquierda a la derecha en el arco de las opciones políticas; pero Moncalvillo, probablemente atenta a las necesidades de reactivación del campo cultural argentino, le restó trascendencia a dicha mutación y etiquetamiento porque al fin y al cabo "sus ideas políticas no han variado en lo esencial; siempre rechazó las injusticias sociales y defendió la libertad, la democracia y el derechos de las minorías. [Y] reniega de los [...] regímenes totalitarios" (*H* nº 61, junio de 1981: 71). Ser un buen escritor y compartir el rechazo a las injusticias sociales y la defensa de la libertad, la democracia y los derechos

17. Entre los motivos de la censura estaban los comentarios peyorativos de varios personajes de la novela hacia los argentinos. Albino Gómez en *Clarín* y James Neilson en *The Buenos Aires Herald* criticaron y descalificaron en aquel entonces el decreto de prohibición. Para más detalles, véase Invernizzi y Gociol (2002: 327-335).

de las minorías eran suficientes. La defensa de esos valores "esenciales" se anteponía a la posición política asumida.

La primera edición de Teatro Abierto fue la experiencia teatral más importante de la época. Fue la puesta en escena, a lo largo de siete días, de veintiuna obras en las cuales autores, directores, actores, escenógrafos, iluminadores, asistentes, coreógrafos y músicos trabajaron gratis[18]. Iniciada el 28 de julio de 1981, tuvo gran recepción del público que llenó las salas del Teatro El Picadero hasta que fue incendiado en la madrugada del 6 de agosto. El repudio a ese atentado y la experiencia teatral en sí misma se convirtieron en temas relevantes de *HUM®* (Fig. 59). En "El fuego de la cultura", Jorge Garayoa explicó el sentido del ciclo que se proponía "sacudir la modorra de la creación" y encontrar nuevas formas de producir teatro (*H* nº 65, septiembre de 1981: 88). El incendio generó indignación en el mundo de la cultura y personalidades de la fama de Ernesto Sabato y Jorge Luis Borges expresaron su solidaridad. También dieciséis teatros ofrecieron sus salas para que este ciclo continuara y así se decidió en asamblea. Garayoa no omitió mencionar al empresario Alejandro Romay, figura central de la escena televisiva y teatral, y exponente de la cultura comercial dominante, que había ofrecido su sala El Nacional. Como sostienen Novaro y Palermo (2003: 393), "lo que podría haber quedado limitado a una expresión cultural de y para minorías (aunque no insignificantes), se convirtió de repente en un episodio de resonancia nacional" y en un duro golpe a Viola, quien "debió admitir su impotencia para evitar que esas cosas se sucedieran".

Pero la revista no se limitó a repudiar el incendio, sino que analizó sus motivos alegando que no quería caer en la condescendencia. No había que "exagerar", explicó Garayoa: "No sería bueno para nadie adoptar una postura condescendiente a ultranza. Los errores hay que marcarlos, [...] los que estamos *en serio* a favor del buen teatro nacional lo sabemos" (H nº 66, septiembre de 1981: 63, el énfasis me pertenece). Garayoa reconocía que lo más importante del ciclo residía en el fenómeno en sí mismo, "en la unión de los individuos que juntan esfuerzos y talento en función de un objetivo digno" y en la respuesta "fervorosa" del público que entendía la propuesta. *HUM®* no quería abandonar su papel de juez ni ceder en su carácter de publicación "seria". Esto era parte de su estrategia de distinción en busca de sostener su proclamada posición alternativa. Sostuvo esta línea al extremo de que Hugo Paredero provocó que los productores teatrales comerciales prohibieran su ingreso a las salas para evitar que criticase sus espectáculos (H nº 66 septiembre de 1981: 53-55)

Teatro Abierto fue reeditado en 1982 (después de la Guerra de Malvinas) y en 1983 bajo el lema "ganar la calle" (Fig. 60). *HUM®* se hizo eco de estas reediciones y de la polémica entre Pacho O'Donnell y Roberto Cossa porque

---

18. Algunos de los actores, dramaturgos y directores que participaron en Teatro Abierto fueron Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Ricardo Halac, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Cipe Lincovsky.



Fig. 59. Lawry, *HUM®* nº 66, septiembre 1981: 60. En *HUM®*, el correo de lectores testimonia el apoyo de los lectores a Teatro Abierto y la condena al atentado, y en *cartoons* –como la serie "Teatro Caliente" de Lawry–, abundaron el humor negro y las sátiras contra las "patotas" que incendiaban teatros y tiraban bombas de gamexane.



Fig. 60. Daniel Paz, *HUM®* nº 87, agosto de 1982.

"aquí la posibilidad de opinar es tan abierta como aquel ciclo" (*H* nº 96, diciembre de 1982: 53). Esta controversia dejó en evidencia las limitaciones de las experiencias alternativas y contrahegemónicas frente al nuevo escenario político creado después de la derrota en Malvinas. O'Donnell, cuya obra no fue elegida por el jurado, opinó con dureza sobre la segunda edición del ciclo. Las críticas apuntaron a la organización, a aspectos estrictos de las artes dramáticas (como el privilegio del teatro naturalista-realista por sobre el experimental), a la calidad de las obras elegidas, y sobre todo a la "degeneración" o "muerte" producto de la politización (de carácter peronista) de la propuesta. Además, según O'Donnell, varios de sus fundadores habían claudicado a la ética primigenia del ciclo al avalar la comercialización de las obras, que equiparó a las llamas que habían quemado El Picadero. Para O'Donnell, Teatro Abierto tenía sentido "si opera como un revulsivo social suficientemente potente como para que ilumine un teatro nuestro al que no le queda otra alternativa que mejorar, crecer y cambiar" (*H* nº 95, diciembre de 1982: 53).

Roberto Cossa respondió con indignación a esas impugnaciones y por su parte acusó a O'Donnell de actuar de mala fe. Cossa reconoció debilidades artísticas y errores organizativos pero sostuvo que "está más viva que nunca la ética de Teatro Abierto, aquella que se transmitió como un ejemplo a un país corroído por el individualismo y la especulación" (*H* nº 96, diciembre

de 1982: 54). Además, aclaró que el ciclo mantenía su independencia "de toda ortodoxia artística y política" y lamentó vivir "en un país de escépticos", pero explicó que era una consecuencia de la dictadura: "Nos golpearon en lo mejor que tiene el hombre, su fe en los demás, su sentido de la solidaridad". Y subió la apuesta al desafiar a O'Donnell: "Hasta hace muy poco, todos teníamos conciencia de quién era el enemigo. Temo que estemos empezando a confundirnos. Es muy común que se odie más al hereje que al verdadero enemigo. [...] Yo, por el momento, tengo en claro quiénes son los verdaderos enemigos de Teatro Abierto".

La sección reportajes también difundió la experiencia de Teatro Abierto y la situación general del teatro nacional con entrevistas a los actores Cipe Lincovsky, Jorge Rivera López, Carlos Giménez, Ulises Dumont, Inda Ledesma y Bárbara Mugica, y a los autores y directores Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Carlos Gorostiza. En su mayoría eran figuras destacadas de las artes dramáticas que estaban volviendo al país y a los escenarios porteños después de largos exilios aunque no se había levantado del todo la censura o prohibición que recaía sobre ellos. *HUM®* les ofreció la posibilidad de reencontrarse con su público por fuera del escenario, de contar lo que habían vivido, sus experiencias en el exterior y sus planes para el futuro.

A partir de 1981, el campo de la música también asistió a su reactivación. Dos fenómenos, el rock y la música popular, atrajeron la atención de *HUM®* de modo especial. Como con el teatro, las expresiones marginales de la música enfrentaban la censura y autocensura que impedían la difusión mediática de canciones e intérpretes. Los músicos tenían dificultades para conseguir espacios para presentarse en público y productores dispuestos a editarlos. Desde "Las Páginas de Gloria", *HUM®* acompañó y contribuyó al proceso de masificación del rock que se produjo a partir de ese año. Las notas de Gloria Guerrero tenían el mismo espíritu crítico y no condescendiente que las de Jorge Garayoa sobre Teatro Abierto. Las crónicas de los recitales incluían lo que sucedía sobre el escenario y fuera de este, en especial, las habituales razzias policiales que formaban parte del clima represivo en el cual aún estaba inmerso el rock nacional. Los *cartoons* invitaban a los jóvenes lectores a reírse de sí mismos y a los adultos a reírse de ellos, abordando la tensión generacional que este tipo de música generaba.

El año estuvo marcado por el éxito de Seru Giran con su tercer disco, *Peperina*. Como decía Charly García, "a todo el mundo le va mal, todos tienen pálidas, nosotros sin embargo, metemos cada vez más gente en Obras" (*H* nº 68 septiembre de 1981: 95). La masificación del rock implicó, como García notaba, que a los recitales "no van sólo los roqueros, va cualquiera... Van los pibes que manejan taxis, va la gente de Barrio Norte, van los de Avellaneda, hay algo que los unifica a todos" y también que nuevas generaciones estaban atraídas por este tipo de música. Que en los recitales de Luis Alberto Spinetta o de Moris hubiese jóvenes que no habían vivido los años sesenta

y principios de los setenta e igualmente cantaran todas sus canciones fue un hecho que sorprendió a los músicos y a la reportera[19].

Gloria Guerrero dio espacio a músicos ya consagrados y a los recién iniciados, a los del interior y a quienes regresaban al país después de años de estar afuera como era el caso de Moris y de Piero. Recién en 1982, con las entrevistas a León Gieco y a Miguel Cantilo el rock salió de "Las páginas de Gloria" e ingresó en la sección "seria" y de consagración por excelencia que tenía la revista: los reportajes de Mona Moncalvillo. La música popular, en cambio, ingresó por allí a la revista. Fueron entrevistados Osvaldo Pugliese, Manolo Juárez, Juan José García Caffi (fundador del Cuarteto Zupay), Atahualpa Yupanqui, Antonio Tarragó Ros, José Luis Castiñeira de Dios, Damián José Sánchez (director del grupo mendocino Markama), Alfredo Zitarrosa, Víctor Heredia, Leda Valladares, "El Chango" Farías Gómez, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa (en dos ocasiones) y César Isella. Muchos de ellos volvían a la Argentina y *HUM®* los sacó del "ostracismo mediático" (Marchini, 2008) en el cual habían caído desde el imperio de la Triple A y, luego, del "Proceso". Ante este panorama alentador, *HUM®* incorporó al crítico musical Alejandro C. Tarruella, quien se encargó de informar, difundir y criticar la reactivación de la música popular argentina y uruguaya, abonando la mirada no condescendiente hacia tal proceso.

Dos reportajes son particularmente representativos de los tiempos que se vivían en 1981 y de lo que *HUM®* estaba dispuesta a hacer: los realizados a Joan Baez y a Mercedes Sosa. Desde 1977, pesaba la prohibición de difundir por radio y televisión temas de la célebre cantante de folk estadounidense y activista por la no violencia (COMFER, Circular nº 13, cit. en Marchini, 2008: 451), pero Baez decidió aceptar la invitación de Adolfo Pérez Esquivel, fundador del Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) y Premio Nobel de la Paz en 1980, para visitar la Argentina por segunda vez. Su escala anterior fue Río de Janeiro, donde una bomba mató a un oficial del ejército mientras Baez hacía su show y puso fin abrupto a la gira que tenía programada por otras ciudades brasileñas. En Buenos Aires, no pudo subir a ningún escenario por una prohibición implícita y el miedo de los empresarios[20]. Sin embargo, en medio de amenazas, Baez se reunió con referentes de los distintos organismos de derechos humanos y les expresó su preocupación por los desaparecidos y detenidos argentinos[21].

---

19. Gloria Guerrero le decía a Spinetta: "La gente que te aplaudía [...] Tienen diecisiete años. Van al colegio. Se copian. Cómo han hecho para conseguir *Desatormentándonos* [el disco debut de Pescado Rabioso en 1972] y cantar con vos, es un misterio. Pero lo han conseguido. Es una buena" (*H* nº 59 abril de 1981: 70). Charly García se refirió al público joven que asistió al recital de Seru Giran en estos términos: "El domingo, el camarín al final parecía un kindergarten" (*H* nº 68 septiembre de 1981: 94).

20. Para más datos sobre el paso de Joan Baez por Buenos Aires en 1981, véase Marchini (2008: 449-461).

21. Aunque debió desistir de participar en la ronda que las Madres de Plaza de Mayo realizaban todos los jueves en torno a la Pirámide.

Mientras *Clarín* y *The Buenos Aires Herald* publicaron crónicas de los accidentados pasos de Baez por Buenos Aires, *HUM®* asumió el desafío y fue la única publicación que la entrevistó. Según Moncalvillo, "para muchos, entrevistarla era 'peligroso' pues se trataba de un 'fierro ardiendo', políticamente hablando. [...] Creo que para opinar es necesario conocer hechos y expresiones [...] Mi tarea era acercar las respuestas de Joan Baez a los lectores de *HUM®*" (*H* nº 60, junio de 1981: 71). En ese contexto, Moncalvillo se presentó como alguien que asumía una posición objetiva y cumplía una función mediadora: se trató de una entrevista política donde lo musical quedó en segundo plano. Como en el caso de Vargas Llosa, apareció el problema del "etiquetamiento": Baez era "comunista o agente de la CIA" y, nuevamente, la reportera buscó la conciliación ya que "cada cual tiene el derecho a sacar sus propias conclusiones. Yo pienso que hay mucha gente que no es ni una ni otra cosa, y que también hubo –y hay quienes fueron las dos cosas juntas".

Mercedes Sosa tampoco cantó en público cuando volvió al país después de tres años de exilio. Su regreso fue una visita de tan sólo tres días y *HUM®* fue la única publicación que la entrevistó. Al igual que Joan Baez y tantos otros músicos, Mercedes Sosa tenía canciones y álbumes censurados pero una prohibición efectiva (que impedía la difusión de su obra) y otra tácita se traducían en el "desinterés" de los empresarios del medio en producir un show suyo. En la radio, sus interpretaciones de temas clásicos como "Al jardín de la república" u otros no comprometidos comenzaron a difundirse en 1981 gracias a quienes, como Hugo Guerrero Marthineitz, desafiando a la censura, se animaron a programarlos (Marchini, 2008: 298).

Ante Moncalvillo, Mercedes Sosa explicó que abandonó el país porque fue prohibida y que ese alejamiento le produjo una enorme tristeza: "El cantante es el que más sufre el exilio". Deseaba volver y cantar en la Argentina pero con "tranquilidad" y con la libertad de ser ella quien eligiera su repertorio, sin que nadie le prohibiera cantar algún tema (*H* nº 68, octubre de 1981: 64). El reportaje llamó la atención del joven productor Daniel Grinbank quien, con la colaboración del hijo de la cantante, hizo posible que en febrero de 1982 Mercedes Sosa se presentara once noches en una de las salas más grandes de la calle Corrientes, el Teatro Ópera[22]. Las autoridades, sorprendidas por la audacia del productor, no pudieron más que negociar que la tucumana no incluyera canciones de protesta en su repertorio y que sus actuaciones no se convirtieran en actos políticos (Marchini, 2008). Los recitales se llevaron a cabo a sala llena y con más de una docena de amenazas de bombas, que no se concretaron. *HUM®* les dio gran cobertura y con todo, la crónica que hizo la revista politizó a su modo el regreso de la cantante.

Ese regreso fue vivido como "una batalla ganada por el arte en su guerra con la estupidez". Y *HUM®*, que había peleado por ese "arte", fue recono-

22. Sobre los detalles de la presentación, véase Marchini, 2008 (265-308).

cida por Mercedes Sosa en su última presentación cuando hizo público su agradecimiento a varias figuras que la ayudaron en su regreso al país, entre las cuales nombró a Andrés Cascioli[23] (*H* nº 77, marzo de 1982: 61). Para el director de *HUM*®, estos recitales definieron "los Nuestros y los Otros" porque "Oyendo a esa enorme voz argentina [...] sentí como nunca el abismo que separa al pueblo de los gobernantes de turno". Cascioli distinguía entre "nosotros" –Mercedes Sosa y quienes fueron a escucharla– y "ellos" –los militares que habían preferido ir a escuchar a Frank Sinatra antes que a la "voz del pueblo argentino"–, y "la muralla que separa al país en dos partes: [es] **la sensibilidad** (*H* nº 77, marzo de 1982: 62, énfasis en el original). Chocaban distintos e irreconciliables modos de ver y sentir el mundo, y esta distinción entre "nosotros" y "ellos" en el plano cultural tenía su correlato en la esfera propiamente política (meses antes, Enrique Vázquez había delineado las opciones: democracia/"nosotros" y autoritarismo/"ellos").

El regreso de Mercedes Sosa había sido un triunfo sobre la censura y el imperio del terror impuesto por las "patotas" que aún seguían en actividad. Efectivamente se había logrado algo que años antes era impensado; pero el triunfo no era definitivo, la censura y las amenazas siguieron acechando los intentos de reactivar el campo cultural hasta los últimos días de la dictadura militar. A fines de 1982, *HUM*® "blanqueó" la lista negra del COMFER que prohibía difundir discos de Mercedes Sosa, Piero y Horacio Guarany en Mendoza (*H* nº 94, noviembre de 1982) e informó sobre el estallido de una bomba en un kiosco cercano al estadio de Estudiantes de La Plata donde Mercedes Sosa se presentaba nuevamente en público. *HUM*® la llamó "Bomba-boomerang" porque, si su propósito era opacar la actuación y amedrentar al público, eso no sucedió; por el contrario, en el estadio se escucharon los cantitos populares "Se va a acabar / se va a acabar / [la dictadura militar]" y "El que no salta puso la bomba" en medio de un clima alegre y festivo (*H* nº 94, noviembre de 1982: 65).

Otra "batalla ganada" contra lo que *HUM*® en 1983 llamó "represión cultural" fue el recital que ofreció Joan Manuel Serrat en junio de ese año. Después de nueve años el catalán volvía al país: no se le había prohibido la entrada pero sus discos sí estaban censurados y, según denunció la revista, en ese entonces un memorando de la gerencia de ATC prohibía hacerle cualquier tipo de nota (Nota interna GP-087/81 cit. en *H* nº 105, mayo de 1983: 9). Mientras la televisión oficial ignoró la visita de Serrat, el público asistió masivamente a su recital y *HUM*®, además de hacer la denuncia anteriormente mencionada, lo entrevistó, opinó sobre el recital y lo retrató en su portada como un torero que le hacía "Pito catalán" al presidente general Reynaldo Bignone, al ministro del Interior general Llamil Reston y al jefe del ejército, el general Cristino Nicolaides. El título de la caricatura era una advertencia a los militares, expresada en una versión libre de una

23. Una situación similar ocurrió con el Cuarteto Zupay. Como ya se mencionó, uno de sus integrantes fue entrevistado por Moncalvillo y durante el recital del grupo en el Teatro Astral en 1982 se agradeció públicamente a Cascioli.

estrofa de una canción célebre de Serrat, a partir de un poema de Antonio Machado: "Comandantes, no hay caminos..." (*H* nº 106, junio de 1983: 1). *HUM®* se burlaba de la impotencia de los militares para hacer que el paso de Serrat por el país pasara desapercibido.

Aquiles Fabregat presentó al cantante catalán como "el justiciero" que tenía la capacidad de colocar a las miserias humanas –la hipocresía, la "mojigatería", la estupidez, la burocracia, las convenciones obsoletas y las injusticias sociales– en su lugar. Serrat y *HUM®* estaban en el mismo bando y defendían los mismos valores. Su recital demostraba, según Fabregat, que "a las grandes voces populares no se las puede condenar al olvido por el simple procedimiento de la interdicción". Al igual que Mercedes Sosa, Serrat era un símbolo de la música popular y además un exponente hispanoamericano del progresismo. Por todo eso "le temen los injustos, los despóticos y los mediocres. Le temen los Estados basados en la fuerza" (*H* nº 106, junio de 1983: 28-29).

La historia personal de Serrat no era muy distinta a la de muchos de los artistas argentinos entrevistados por Moncalvillo, que entre 1981 y 1983 conversó con el periodista Eduardo Aliverti, con el matemático Manuel Sadosky, con el pintor Guillermo Roux y con los escritores y ensayistas Ricardo Rojo, Ismael Viñas, David Viñas, Marco Denevi, Marta Lynch, Julio Cortázar, Osvaldo Soriano, Osvaldo Bayer, Oscar Hermes Villordo; y a los escritores argentinos exiliados en México: Adolfo Colombres, Pedro Orgambide, Alberto Adellach, Iverna Codina, Jorge Boccanera y Humberto Constantini. El trovador se había rebelado contra la dictadura de Franco al cantar en televisión en catalán –lengua proscrita por ese régimen–, lo que le había valido la prohibición y el exilio, y recién pudo volver a su país después de la caída del franquismo. En España, había vivido la transición democrática y se sentía decepcionado por lo moderada que había sido; por eso aconsejaba a los argentinos hacer siempre memoria: "Porque uno corre el riesgo de caer en los mismos errores del pasado que propiciaron todas las desgracias que luego nos llueven encima" (*H* nº 107, junio de 1983: 111). Mirar para adelante con memoria del pasado era el consejo que Serrat dejaba a los argentinos.

La reactivación de la cultura también se percibió entre las publicaciones periódicas, donde entre las opciones alternativas *HUM®* ocupaba una posición hegemónica. Desde allí, dio la bienvenida a las nuevas revistas independientes como *La Actualidad del Arte*, *Retruco* y *El Porteño* que como ella consideraban que "la cultura es una buena inversión" (*H* nº 67 septiembre de 1981: 12). En algunos casos, la buena intención de *HUM®* chocó con prácticas que rechazaba y la "bienvenida" se tradujo en denuncia como sucedió con *Retruco*. Hugo Paredero la denunció porque lo había nombrado colaborador y publicado una nota de su supuesta autoría sin su consentimiento cuando había rechazado la invitación a participar (*H* nº 90, septiembre de 1982: 9). Con *El Porteño* sucedió otro tanto: como se

verá en el capítulo siguiente, la revista entró en acusaciones cruzadas por Enrique Vázquez.

Un medio que por no poder escapar al férreo control castrense quedó ajeno al proceso de reactivación cultural que tuvo lugar bajo la distensión de la dictadura fue la televisión. *HUM®*, que atizó la sospecha y el rechazo hacia ese medio precisamente porque era el espacio de control predilecto del régimen, en la transición a la democracia permitió reflexionar y debatir al respecto. De este modo, en vez de contradicción había convergencia al publicar un *cartoon* como el de Cilencio en que los militares proclamaban el triunfo por "*knock out*" de la televisión y de la banalidad por sobre la cultura letrada y la inteligencia (*H* nº 107, junio de 1983: 118. Fig. 61), los reportajes a David Stivel y la reivindicación del periodista de Canal 11, Sergio Villarruel. Stivel y Villarruel representaban dos situaciones diferentes con respecto a la televisión argentina. El primero, era el exponente de la televisión "culta" y "vanguardista" (Aguilar, 2000; Varela, 2005b) que con *Cosa juzgada*, *Diálogo abierto* y *La noche de los grandes* había "roto los moldes y oxigen[ado] la TV" (*H* nº 91, octubre de 1982: 70). En 1975 había tenido que exiliarse, por eso era "un caso más del vaciamiento cultural del país". Como en tantos otros reportajes a exiliados, Stivel recordaba sus inicios y sus trabajos consagratorios, su paso por la televisión colombiana para luego referirse a la situación de la televisión en la argentina. En cuanto a este último aspecto, el productor y director notaba que, en general, a medida que se fue incorporando tecnología más sofisticada, se deterioró la calidad, y que en la Argentina a ese proceso se sumaba el hecho de que esta había dejado de reflejar lo que sucedía en el país. Por eso estaba "muerta", la pantalla ofrecía un país irreal, que no era aquel que se veía cuando uno salía a la calle. Stivel creía que los militares impedían que la televisión reflejase la realidad del país por temor a la reacción y movilización de la gente. Asimismo, sostenía que la televisión debía estar en manos estatales y no privadas porque "la TV debe plantar el modelo de hombre que quiere el Estado. [...] Creo que compete a la responsabilidad del Estado decir y mostrar cómo se come, cómo se viste, plantear modelos permanentemente para que uno los vaya tomando. Eso no es coaccionar la libertad, es dar modelos. De ahí que no puede estar en manos privadas" (*H* nº 91, octubre



Fig. 61. Cilencio, *HUM®* nº 107, junio de 1983: 118.

de 1983: 74). Por último, reconocía que para que pudiera volver a trabajar en la Argentina debía haber elecciones y asumir un gobierno elegido por el pueblo.

Sergio Villarruel, en cambio, era el periodista televisivo que se había quedado en el país y que, sin abandonar el lugar de trabajo, había elegido dar un paso al costado y resignado los primeros planos y, por eso, había ganado prestigio como "la imagen más seria entre los informativistas de los medios audiovisuales" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 87). *HUM®* destacaba su dignidad, su mesura e independencia. Villarruel, que trabajaba en Radio del Plata y en Canal 13, contaba lo que significaba hacerlo en uno u otro medio: mientras en radio decía ejercer su libertad de prensa, en televisión "camina[ba] por un campo minado". Explicó que su táctica fue informar sin editorializar, sin opinar, "porque para abrir juicio sobre lo que ocurre exijo que se me permita ocuparme de todos los temas: no sé opinar a favor de un solo bando" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 88). Asumir esta posición le valió haber sido desplazado; sin embargo, explicaba que prefería eso a irse: "prefiero defender mi posición y no relegar el lugar; yo no abandono más. No transijo pero no abandono. Negocio las reglas del juego, conservo mi dignidad, pero no cedo el terreno porque sé quiénes lo van a ocupar". Coincidía con Stivel en que la televisión no mostraba la realidad del país y advertía sobre las dificultades que habría para recuperar la credibilidad. La responsabilidad era de los militares pero también de civiles "expertos en comunicación" que fueron funcionarios del "Proceso". Sin embargo, a diferencia de Stivel, Villarruel sostenía que para lograr la independencia en la información era preferible el sistema privado que el estatal porque pese a la mercantilización, el responsable "tiene nombre y apellido" y uno no responde a unas impersonales "órdenes de arriba", como en el Estado (*H* nº 116, noviembre de 1983: 89).

La consolidación de *HUM®* trajo enemistades, pero también reconocimientos de lectores y de pares, incluso en el exterior como la misma revista informó. Estando en la Bienal de Humor e Historieta de Lucca (Italia), Cascioli supo por medio del presidente del festival de cine de San Sebastián que se había seleccionado la película argentina *Plata Dulce* a raíz de la elogiosa crítica aparecida en *HUM®*. Por otra parte, Osvaldo Soriano, en una carta dirigida a Cascioli, contaba que la editorial española Bruguera se había decidido a publicar sus últimos libros como consecuencia de una crítica literaria publicada en *HUM®*. Desde la publicación se lo exponía como un reconocimiento a "nuestra prédica a favor de la verdadera cultura [...] Nos inflan el pechito de satisfacción. **No hay plata que pueda pagarlas"** (*H* nº 94, noviembre de 1982: 12, énfasis en el original). La revista era reconocida como juez legítimo para calificar la producción cultural argentina y por lo tanto como un artefacto cultural central del campo cultural.

Galtieri y el “fin de la paciencia”

A medida que avanzaba el año 1982, el clima de descontento social y de deslegitimación del “Proceso” fue en aumento. *HUM®* se hizo eco de ese estado de ánimo. Profundizó su politización aún más y su sátira y sus notas serias revelaban el fuerte sentimiento antidictatorial y antimiltar que se estaba gestando. Caricaturas de Galtieri se alternaban con la representación visual de la República como una mujer con túnica y gorro frigio, extremadamente delgada, enferma, empobrecida y ultrajada –explícitamente, por los ministros de Economía que tuvo el país entre 1976 y 1982–; este fue un modo recurrente de aludir al estado del país tras los seis años de dictadura militar. La urna como símbolo de las elecciones también fue frecuente (siempre en poder de los militares, que se encargaban de desvirtuar su función) (Fig. 62). Era la zanahoria que los militares ponían por delante a los civiles o una gran molestia, como el juego de palabras que ofreció Maicas: “La urna encarnada de Galtieri” (*H* nº 74, enero de 1982: 47). El crecimiento que registró la Multipartidaria entre fines de 1981 y principios de 1982, al capitalizar el creciente malestar social, se tradujo en *HUM®* en la representación visual de una sociedad que reclamaba participación política y ocupar el centro de la escena.

Cascioli se burló de la supuesta capacidad de Galtieri para recuperar la iniciativa del “Proceso” (*H* nº 77, marzo de 1982) y Enrique Vázquez puso el dedo en la llaga al señalar que “Cada etapa del Proceso termina inevitablemente con el aniquilamiento de sus anteriores representantes. Lo lindo es que estas fagocitaciones se hacen en el más absoluto silencio”[24](*H* nº 76, febrero de 1982: 55). Apelando a la eficaz metáfora del partido de fútbol, presionaba al régimen al insistir que estaba en su etapa final y sin alternativas: “Ha movido a todos los jugadores del banco y se quedó sin suplentes. De modo que si se manca alguno de los titulares, aquí se acaba el partido” (*H* nº 76, febrero de 1982: 54). También Jorge Sabato reclamó el fin de las intervenciones militares, a las cuales definió como “una peste nacional”, y el retorno de los gobiernos civiles (*H* nº 75, enero de 1982: 38).



Fig. 62. Peni, *HUM®* nº 74, enero de 1982.

Disconforme e indignado por las declaraciones oficiales que aludían a “cierta” pero no suficiente

24. Aunque *La Nación* ya había advertido esta cuestión en julio de 1981 en el artículo de Carlos A. Wilkinson, “La revolución devora sus hijos”. Sin embargo, esas ideas insertas en el contrato de lectura de *HUM®* cobraban un sentido crítico más fuerte.

“maduración” del pueblo argentino como para concretar una salida democrática, Norberto Firpo sostuvo con ironía que “no podría ser de otra manera, habida cuenta de que las prácticas republicanas han sido escasas en los últimos cincuenta años” e interpelaba provocativamente al lector: “¿Ha madurado usted bastante para merecer un manjar tan exótico?” (*H* nº 75, enero de 1982: 17). La democracia se había vuelto inalcanzable a la vez que “es evidente que la banca Morgan y la banca Rockefeller van a boicotear por todos los medios, cualquier ensayo militar tendiente a redemocratizar al ispa [país]” (*H* nº 76, febrero de 1982: 55), pero igualmente se incitaba a la ciudadanía a responder afirmativamente a la posibilidad de la misma. Para Vázquez, había que “tomar conciencia de la falsedad de nuestro miedo” y terminar con el “bruto complejo de culpa colectiva” que los gobernantes de los últimos seis años le habían creado a la ciudadanía por las decisiones tomadas en el cuarto oscuro. Los lectores de *HUM®* también reclamaron elecciones democráticas. Uno de ellos camufló su reclamo dirigiéndose a las autoridades del popular club de fútbol Boca Juniors y *HUM®* le siguió el juego y respondió aludiendo al otro gran equipo de fútbol del país: “Y River también”, sugiriendo que todo el país, Boca y River, radicales y peronistas, querían elecciones libres (*H* nº 79, abril de 1982: 25-26).

HUM® denunció la reacción del gobierno y de los sectores del periodismo todavía afines a él que desacreditaban la reactivación de la sociedad civil: criticó a Alemann por acusar de “comunistas disimulados” a quienes se oponían a su plan de privatizaciones y a un periodista de *Siete Días* por decir que quienes asistieron a los recitales de Mercedes Sosa eran “los amantes de Brezhnev”:

> Cuando se pide mayor apertura y tolerancia, cuando se abre el abanico de opiniones, hay quienes parecen querer cerrarlo con la intención de demostrar que no hace tanto calor como para refrescarse con una variedad de ideas o gustos. [...] Nos agobia esa rígida visión que todo lo intenta embretar en sólo dos dogmáticas y contrapuestas formas de interpretar la realidad. “Ni amantes de Brezhnev, entonces, ni profanadores de tumbas judías” (*H* nº 77, marzo de 1982: 5).

Un *cartoon* realizado por Meiji mostraba a Galtieri exclamar “¡El país está habitado por nosotros y por veinticinco millones y medio de izquierdistas!” y reafirmaba la idea del texto exponiendo el aislamiento de los militares con respecto a la sociedad. *HUM®* criticaba las miradas dicotómicas pero no las rehuía, antes bien las reforzaba. En el editorial titulado “Declaración de buenos” la revista distinguió a quienes hacían la “declaración de bienes” como Galtieri y los “millones de buenos” que no eran otros que trabajadores “dispuestos a la sana convivencia” y a “sentar un precedente (y no de levantar a un presidente)” ya que sentían “cansancio moral” y estaban al “límite de la paciencia” (*H* nº 74, enero de 1982: 5). La aclaración entre paréntesis era una precaución acaso exagerada pero que daba cuenta de la delgada cuerda por donde caminaban quienes estaban construyendo una alternativa política desde un espacio masivo.

En marzo de 1982, el asesinato de la militante trotskista Ana María Martínez fue el detonante que puso fin al resto de paciencia que aún se tenía hacia la dictadura. Enrique Vázquez lo definió como "un balazo en la nuca del país" que ponía fin al pacto de silencio y olvido que la sociedad había firmado con las fuerzas armadas en 1976, cuando

> se nos exigió una cuota extra de silencio para que nuestras conciencias no se dieran cuenta de que no hubo –al cabo de la represión– ni un solo preso de [...] la repudiable Triple A que secuestró, torturó y asesinó con tanto ahínco como sus enemigos del otro extremo. Se nos exigió silencio para justificar los excesos de la represión. [...] Y, pobres giles, extendimos nuestro silencio como ofrenda póstuma. El silencio: lo único que nos quedaba. Quisimos creer que había futuro porque al fin y al cabo, no nos quedaba otra alternativa. Llegamos a suponer que la cuota de sangre vertida en cinco años alcanzaba para cubrir la hipoteca que desde siempre pesa sobre nuestras vidas (*H* nº 77, marzo de 1982: 116).

La pérdida de la credibilidad en las fuerzas armadas se representaba como la ruptura de dicho "pacto" porque, según explicaba Vázquez, hacía más de tres años que las fuerzas armadas habían anunciado el fin de la "guerra"[25] pero "todavía andan por ahí unos relucientes [Ford] Falcon verde oliva sin chapas de identificación". Se había llegado al punto en que "este país necesita saber el nombre y la cara de uno, por lo menos uno solo de los asesinos, para poder dormir de noche creyendo que al día siguiente habrá otra vez justicia igual para todos". La democracia, que se había vuelto la mejor alternativa política e incluso un nuevo modo de vida esperable, necesitaba del fin de la violencia ilegal y clandestina. *HUM®* concentró su reclamo en ese punto más que en la aparición de los desaparecidos, demanda propia de los organismos de derechos humanos. Si bien muchos de sus colaboradores firmaban las solicitadas de los organismos de derechos humanos, la revista intentaba diferenciarse de la cobertura que del caso de Ana María Martínez hizo la prensa dominante al poner el eje de la cuestión en los perpetradores y el papel de la sociedad frente a sus crímenes, antes que en las víctimas. Como en 1981, su estrategia fue denunciar a las "patotas" que seguían activas pese al fin de la "guerra sucia" y exigir que el gobierno los castigase y pusiera fin a su impunidad. Pero en esta ocasión Enrique Vázquez daba un paso más al interpelar a los lectores en un sentido exculpatorio. No llamaba a asumir errores; antes bien, ofrecía redención, a purgar culpas y pecados de ese pasado conformista. La perspectiva contractualista que adoptó el autor recuerda a las series de notas de Mario Mactas y Rolando Hanglin publicadas en *Satiricón* y en *El Ratón de Occidente*, analizadas en capítulos anteriores. Como en aquel entonces –y como expresamente había clamado Bernardo Neustadt desde *El Ratón...*–, se entendía que la sociedad, sin ninguna otra

25. Vázquez, a diferencia de Ernesto Sabato, adscribía a la concepción de "guerra sucia" más que de terrorismo de Estado. Esto deja en evidencia que el reportaje a Sabato no trajo aparejada una apropiación de sus ideas por parte de la revista.

alternativa, había pactado con las fuerzas armadas la restauración del orden y que este tenía un precio: el silencio y el olvido sobre la represión ilegal. Esa ausencia de opciones exculpaba a la sociedad que había aceptado el pacto. A la violencia ilegal y clandestina se sumó la represión policial y militar. El 30 de marzo de 1982, una importante movilización a Plaza de Mayo, convocada por la CGT-Brasil fue duramente reprimida. Todos los grandes diarios informaron sobre los hechos de violencia y *La Nación*, además, condenó a los organizadores de la protesta (Sidicaro, 1999). *HUM®*, en cambio, se burló de los represores y de los manifestantes reprimidos buscando que estos últimos se rieran de sí mismos ya que en el fondo se solidarizaba con ellos. Al autodefinirse como "pusilánimes" y "faltos de la decisión y la firmeza" con que mucha gente salió a reclamar por su situación económica, el *nosotros* enunciador de *HUM®* legitimó esas demandas (*H* nº 79, abril de 1982: 21). En textos e imágenes se representó la represión como una confrontación entre dos bandos desiguales, y a los policías como fieras armadas dispuestas a apresar a los manifestantes de civil e inermes que escapaban espantados. Un *cartoon* de Peni y Rep publicado recuerda a uno de Crist publicado en *Satiricón* en 1973, que mostraba a un obrero metalúrgico como a un héroe solitario y armado a modo de cowboy dispuesto a desafiar al poder militar, mientras sus pares se desbandaban ante el avance de las fuerzas represivas (*S* nº 3, enero de 1973: 5, véase la Fig. 5 en el capítulo 1). En la versión de Peni y Rep, el hombre estaba desarmado y desafiaba a los policías con un ridículo e infantil: "El que me toca es un chancho..." (*H* nº 79, abril de 1982: 21. Fig. 63). Los tiempos habían cambiado para los sectores movilizados: lejos habían quedado 1973 y la opción de la vía armada; en cambio, la respuesta represiva seguía siendo la misma o era peor incluso.

La representación de dos bandos contrapuestos y desiguales en cuanto a su poder fue retomada por Enrique Vázquez en su crónica de los hechos. El columnista apeló a la popular metáfora futbolística y a la ironía para referirse a la severa represión a la vez que presentó en primer plano la crítica a la escasa cobertura en la televisión y la radio. Bajo el título: "El partido que no vimos (¿Nos pasará lo mismo en el Mundial?)", narraba lo que la gran prensa no había informado: la "vibrante, ágil, apasionada" contienda disputada entre "Manifestantes" y "Policías" (H nº 79, abril de 1982: 116). Los preceptos que habían guiado el accionar de los policías –explicaba Vázquez– eran "siempre la mejor defensa es un buen ataque" y "anular a su ocasional adversario, sea quien fuere". En cambio, el equipo "Manifestantes" "no bajó los brazos. Más bien los levantó con furia y demostró claramente sus ganas de no perder, no sólo el partido de ese día, sino el campeonato". Mientras la "hinchada" de



Fig. 63. Rep y Peni, *HUM®* nº 79, abril de 1982: 21.

"Policías" no se hizo notar, la de "Manifestantes" –afirmaba irónicamente Vázquez– "no dejaba de dar aliento a su equipo con términos alusivos bastante procaces, [...] extraídos de algún cántico ajeno a nuestras tradiciones, escrito por un tal López y Planes". Por último, Vázquez asignó el título de "ganadores morales" a los segundos mientras que los primeros recibieron la felicitación presidencial, "clásica ya en estas confrontaciones". La dicotomía de bandos enfrentados se reactivó pero en el plano de la violencia represiva: por un lado, los trabajadores y a la CGT-Brasil que había convocado a la movilización, tenía un reclamo legítimo que hacía escuchar saliendo a la calle pacíficamente. Por otro, las fuerzas de seguridad, que sólo podían responder con represión.

Bajo la presidencia de Galtieri, *HUM®* se volvió más seria y política, y un factor decisivo en esta dinámica fue el reordenamiento de sus contenidos. La sección inicial, "Nada se pierde", se desprendió de columnas dedicadas a la distensión como "El Sátiro de los baños" de Jorge Garayoa y de "El Romancero del Eustaquio" de Fabregat y las reemplazó con otras como la de economía de Claudio Bazán, que antes aparecía en páginas más avanzadas y por "El Apertujes", una nueva columna de Enrique Vázquez. Aparecida en marzo de 1982, esta última era la tercera sección que sumaba el analista político de *HUM®*. El nombre era escatológico a partir de un juego de palabras entre "apertura" y "tujes", palabra que significa "culo" en ídish y que se adoptó como parte del "argot" porteño. La nueva columna tenía la intención declaraba de echar luz sobre un panorama descrito como confuso, porque ante "los primeros atisbos de apertura, las cosas se complican más aún con declaraciones, actos, reuniones, solicitadas y proyectos de alianzas incomprensibles. Para recrear todo esto, para aclararlo o hacerlo más complejo, inauguramos hoy esta sección" (*H* nº 77, marzo de 1982: 19). Sin embargo, la columna se transformó más bien en un espacio de denuncia de hechos de corrupción que involucraban a las fuerzas armadas y de este modo, contribuían a socavar su legitimidad en el plano político-moral. Las fuerzas armadas históricamente se erigieron como reserva moral de los argentinos y en 1976 procuraron legitimar su feroz intervención política ilegal apelando a su pretendida incorruptibilidad por contraposición con el anterior gobierno peronista. En 1982, *HUM®* develó y denunció su involucramiento en graves hechos de corrupción como fue el caso de la construcción de la represa hidroeléctrica de Yacyretá, por lo cual Enrique Vázquez fue convocado a declarar por el juez Pedro Narvaiz (*H* nº 78, marzo de 1982: 33-35; nº 80, abril de 1982: 116). Los reportajes de Mona Moncalvillo también se adecuaron a la nueva coyuntura. Este espacio estrictamente serio de la revista –es decir, aquel que no incluía ironías, sarcasmos, ni metáforas burlonas– se amplió: a partir de enero de 1982, se publicaron dos reportajes por edición (y a partir de julio, hasta tres reportajes, sin reducir su extensión[26]).

26. Hubo ediciones en las cuales los tres reportajes eran de Moncalvillo, pero a veces el tercer reportaje era de Carlos Ares u Osvaldo Soriano, desde Europa.

Si bien, las amenazas contra los periodistas de *HUM®* no disminuyeron, se expresaron de modo diferente. Por las denuncias de corrupción y sobre el accionar ilegal de las fuerzas de seguridad, Enrique Vázquez recibió numerosas amenazas anónimas que lo obligaban a no tener un domicilio fijo. En abril de 1982, la revista reprodujo para sus lectores un intercambio de cartas "que no necesitan explicaciones" entre Ricardo Portal, presidente de Ediciones de la Urraca, y el ministro de Defensa Amadeo Frúgoli (por medio de su subsecretario, el capitán de corbeta José Alberto León). En su carta, Portal informaba al ministro que el 2 de marzo a las 11 horas se había presentado en las oficinas de la editorial un supuesto inspector del ministerio que, tras mostrar una credencial, había solicitado los datos completos de los colaboradores de *HUM®* que firmaban con los nombres o seudónimos Tabaré, Ceo, Góngora, Lar, Montag, Fenner, Rep, Cilencio, Viuti, Angel, Fati, Lawry, Horatius, Duel, Rody, Almeida, Meiji y Tacho. Portal expresaba la extrañeza causada por ese proceder que parecía ajeno al ámbito de competencia regular del ministro, a quien pedía explicaciones. La respuesta adujo que no tenía inspectores a cargo y que el suceso le era totalmente ajeno. Así, para La Urraca las cartas "no necesitan explicaciones" porque los lectores podían deducir que se había tratado de un "apriete". *HUM®* no interrumpió sus ya habituales movimientos dentro de la redacción y del contenido de la revista en sentido de fortalecer su aspecto serio y político. Dos meses después, y no por casualidad en medio de la guerra con Gran Bretaña, fue reconocida y acreditada por la Secretaría de Información Pública de la Presidencia.

HUM® y la Guerra de Malvinas

La Guerra de Malvinas provocó euforia y una exaltación nacionalista más potente que las generadas cuatro años antes con el Campeonato Mundial de Fútbol. En un primer momento, la estrategia oficial pareció efectiva, ya que ante la recuperación de las islas se volvió muy difícil expresar rechazo o críticas[27]. Setenta y dos horas después de la manifestación de la CGT ferozmente reprimida, la gente fue nuevamente a Plaza de Mayo a vitorear su "recuperación"[28]. *Clarín* habló de "Euforia popular" y *La Nación*, en la misma sintonía, de "Alborozo ciudadano" (3 de abril de 1982).

HUM® no quedó ajena al dislocamiento generado por la noticia. En el mismo número en el cual criticaba al gobierno por la represión a la marcha del 30 de marzo y reivindicaba el derecho de los manifestantes a protestar,

27. En la prensa gráfica, la diferencia la marcó *The Buenos Aires Herald* que insinuó que la invasión se debía a razones de política interna (*TBAH*, 4 de abril de 1982 cit. en Neilson, 2001: 245). El editorialista del diario, James Neilson, tras recibir más amenazas que las habituales, se radicó en Uruguay. Durante la guerra, la distribuidora se negó a hacer circular el diario y la "solución" fue retirarlo en sus oficinas.

28. Este fue el modo en que las fuerzas armadas argentinas denominaron la ocupación de las islas realizada el 2 de abril de 1982.

aludía a la "recuperación" de las islas. El editorial "Las Malvinas, la justicia y la crítica" reconocía y valoraba el hecho como un acto de justicia "irreprochable en su esencia" (*H* nº 79, abril de 1982: 5). Así, la revista apoyó la iniciativa a sabiendas de que estaba "en compañías no del todo gratas" y aclarando que no estaba dispuesta a "crear un clima de glorificación mística o de sensiblería patriotera". La apelación al recuerdo del Campeonato Mundial de Fútbol iba en ese sentido: "Nunca confiamos en aquel espejismo del '78, cuando un torneo de fútbol hizo creer a muchos que algunas cosas cambiarían para bien. Los tiempos que siguieron sepultaron toda esperanza". Para evitar que se repitiera aquella desilusión *HUM®* exigía, que la recuperación de la soberanía sobre las islas "contagie algo de coherencia a toda nuestra realidad". La decisión con que se encaró el tema Malvinas debía proyectarse al resto de los problemas y contradicciones que abrumaban a los argentinos porque "no quisiéramos celebrar este reencuentro con una porción de nuestra tierra, y lamentar al mismo tiempo el desencuentro constante con nuestra identidad como república civilizada, democrática y soberana de verdad". Los acontecimientos del 30 de marzo, "hicieron que nuestro espíritu crítico nos mantuviera en la vereda de enfrente de quienes hoy elogiamos. A ella volveremos, cuando cuadre".

Al menos en su discurso, *HUM®* se mostró dispuesta a creer en el "Proceso" aunque no dejó de poner reparos mediante la historieta, realizada por Peni, que satirizaba el encuentro del 2 de abril entre el dictador y el pueblo (Fig. 64). En ella, Galtieri, desde el balcón de la Casa Rosada, expresaba su desconcierto y enojo al no entender la reacción de aquella "manga de ciclotímicos" ante su discurso. Cuando se presentaba como presidente era abucheado por el público y cuando anunciaba que "¡Si nos atacan vamos a presentar batalla!", la respuesta era un entusiasta "¡Argentina! ¡Argentina!" (*H* nº 80, abril de 1982: 20). De este modo, quedaba representada una sociedad eufórica y belicista pero que no olvidaba su reclamo antidictatorial. El correo de lectores dio cuenta del desconcierto ciudadano generado por la medida oficial y expresó posiciones dispares, algunas más audaces incluso que la ofrecida por *HUM®*. Una lectora definió la recuperación de las Malvinas como "un giro de 180º en la política de las Fuerzas Armadas": estas finalmente interpretaban "el sentir del pueblo argentino" (*H* nº 80, abril de 1982: 16). Otra, en cambio, lo consideró una locura, reclamó por la soberanía interna y se despidió deseando paz (*H* nº 80, abril de 1982: 17). Entre estos extremos, un lector decía haber pasado de la confusión a la indignación al ver una manifestación a favor de la recuperación de las islas acompañada por las fuerzas de seguridad que tres días antes habían reprimido a mansalva otra manifestación, que reclamaba mejores condiciones de vida. Nora Bonis recuerda aquella coyuntura como muy delicada porque "no se podía decir lo que realmente pensabas, tampoco se podía decir mucho. Sí se hacía la caricatura y, bueno, te reías de Thatcher y de la Reina de Inglaterra; pero decir directamente que estaba muy mal y que uno estaba en contra no se podía" (entrevista, 20 de mayo de 2011). En efecto, *HUM®* dejó de publicar las cartas de lectores críticas a la "recuperación" y a la guerra.

Fig. 64. Peni, *HUM*® nº 80, abril de 1982.



En general, la causa de Malvinas tuvo un gran apoyo ciudadano y el aval de las organizaciones de la sociedad civil. Todos los partidos políticos y sus dirigentes expresaron públicamente su adhesión. La Multipartidaria dio "su total apoyo y solidaridad con la acción llevada a cabo" (*La Nación*, 3 de abril de 1982, cit. en Novaro y Palermo, 2003: 439). También las dirigencias sindical, eclesiástica, empresarial, ex presidentes, periodistas y personalidades de la cultura y del deporte dieron un amplio y vehemente apoyo[29].

29. También expresaron su apoyo quienes estaban en el exilio. En el campo intelectual, un solitario León Rozitchner, desde Venezuela, tuvo la lucidez y la audacia de oponerse a la "guerra limpia". Para Rozitchner ([1982] 2005: 12), "el éxito del poder militar de ejército de ocupación argentino significaba la derrota del poder –moral y político y económico- del pueblo argentino". Así, este intelectual, le respondía al Grupo de Discusión Socialista conformado por intelectuales argentinos exilados en México, como Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Emilio de Ípola, José Nun y Néstor García Canclini, que había hecho público el documento "Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en Argentina", proclama que a grandes rasgos era afín a la postura sostenida por *HUM*® en Buenos Aires.

Pese a que los medios de comunicación debieron acatar las "Pautas a tener en cuenta para el cumplimiento del Acta de la Junta Militar disponiendo el control de la información por razones de seguridad", que exigían evitar cualquier información que "reste credibilidad y/o contradiga la información oficial" y que "sin provenir de fuente oficial, se refiera a operaciones militares argentinas" (Blaustein y Zubieta, 1998: 470), expresaron adhesión, gran fervor nacionalista y un triunfalismo arrollador. La televisión se sumó a la intensa campaña, hubo programas especiales como aquel de 24 horas dedicado a la colecta del "fondo patriótico" el cual, como después se sabría, nunca llegó a los combatientes en las islas.

Según sostienen Novaro y Palermo (2003: 440), "si la ocupación se consolidaba, el costo de haberse mantenido al margen sería abrumador; y si terminaba mal, la unanimidad reinante diluiría el costo de haber adherido de un modo parejo". Sin embargo, en el marco de esa unanimidad, apareció el modo de expresar la diferencia, ya que "cada sector, grupo u organización estimó apropiado referenciar en clave de soberanía lo que le era distintivo, como única forma de legitimarlo, no ante el Proceso, sino ante la 'Nación' y la 'comunidad nacional'". En esta línea se situaron *HUM®*, algunos sindicatos y los organismos de derechos humanos. Otro tanto pasó con el rock nacional, que después del 2 de abril y sin transacción alguna, ingresó a la cultura masiva con todos los derechos garantizados. La prohibición de difundir música en inglés abrió como nunca las barreras a este sector marginado aunque ya masivo, del campo musical.

Ante el fracaso de las gestiones diplomáticas y la cada vez más certera posibilidad de que la "recuperación" causaría una guerra, se produjo un prudente alejamiento de aquellas posiciones de apoyo declaradas en un inicio por parte de políticos como Raúl Alfonsín y Arturo Illia. Alfonsín fue ajustando su postura a un diagnóstico –en cuya elaboración participó Jorge Sabato– que preveía una derrota militar si se desataba la acción bélica. En esa atmósfera de posibilidades bélicas ciertas y concretas y de tremenda euforia nacionalista, *HUM®* se preguntaba: "¿Qué hace un humorista en tiempos de guerra?". La respuesta fue seguir haciendo humor porque

> ningún enfoque humorístico puede enfriar el patriotismo bien asentado. Y porque, quién te dice, por ahí se descomprime un poco el ambiente. Pierde algo de tensión. No estaría mal esperar lo que venga, con valentía y firmeza pero también con cierto aire zumbón que es más señal de fortaleza que de irresponsabilidad (*H* nº 80, abril de 1982: 5).

Ahora bien, ¿qué significaba asumir esta postura? Inicialmente, *HUM®* concibió la "recuperación" de las Islas Malvinas como punto de inflexión. Si bien reconocía que había hecho olvidar la represión del 30 de marzo, permitía exigir la soberanía popular y el retorno a una economía basada sobre la industria y el trabajo nacionales. Varios de sus columnistas se expresaron en este sentido. Sus razonamientos se sustentaban en entender, por un lado, que los militares se habían encontrado con su función específica, luchar

contra un enemigo externo, la cual era motivo suficiente para dejar el gobierno a los civiles. Y por otro lado, que la causa de Malvinas había logrado la ansiada "unidad nacional". La consigna era "ahora o nunca", porque "la guerra nos hizo pensar en cómo vivir mejor cuando ella se vaya" (*H* nº 80, abril de 1982: 2). En esa línea, Braccamonte decía: "Gracias a [los ingleses] la Argentina está a punto de volver a la normalidad: estado de derecho, rechazo a los monopolios y renacimiento del nacionalismo sin disfraces. ¡Oh, Margaret, qué grande sos!" (H nº 81, mayo de 1982).

En cuanto a la política económica, *HUM®* siguió atacando la gestión de Juan Alemann. Insistió en señalar los perjuicios y el carácter antipopular del modelo liberal, y en desenmascarar a los economistas de la Escuela de Chicago. Durante la guerra, no resultó difícil establecer un vínculo entre los dos enemigos: los liberales argentinos y el Reino Unido, cuna del liberalismo económico. Imágenes satíricas del ministro se combinaron con otras que aludían a la creciente presión impositiva, a la desocupación y al hambre que sufrían las clases subalternas (Figs. 65 y 66). Coherente con su postura anterior, *HUM®* siguió exponiendo los efectos devastadores de las políticas liberales y denunciando la decisión oficial de sostenerlas pese al malestar social. La línea económica de la tecnocracia liberal había sido un flagrante atentado contra la soberanía nacional tanto como la dominación que Gran Bretaña ejercía sobre las islas. Con exacerbado optimismo, Claudio Bazán vio en la guerra y en el bloqueo dispuesto por la potencia imperial la ocasión para retornar a una economía basada sobre la industria nacional y el mercado interno. La entonación de la marcha peronista en las manifestaciones sociales a favor de la "recuperación" de las Islas Malvinas eran para el columnista un símbolo de que la derrota del modelo industrial en clave nacional, no había sido total por parte de quienes querían "volver a la Argentina pastoril" (*H* nº 81, mayo de 1982: 19).

El optimismo de aquellos convencidos de que la guerra cambiara el rumbo económico del "Proceso" –que, como se vio, sostenía Claudio Bazán– se articuló con las denuncias sobre los actos de violencia perpetrados por las patotas. Para Enrique Vázquez, "esa presencia ominosa en las calles de la Argentina es tanto o más aterradora y perjudicial para los intereses del país, que todos los misiles británicos juntos" (*H* nº 82, mayo de 1982: 118). Y, por otro lado, se combinó con la adhesión a la solitaria propuesta que Raúl Alfonsín, una vez declarada la guerra, hizo de nombrar un presidente civil de transición que negociara con los ingleses. El candidato era el ex presidente radical Arturo Illia. Bajo el contundente título "Illia al gobierno, la democracia al poder", Enrique Vázquez apoyó a Alfonsín. Sin recordar que el acceso de Illia al poder se había concretado con la proscripción del peronismo, erigió al político cordobés como el "presidente moral" de los argentinos. De todos modos, la propuesta de Alfonsín fue rechazada por la Multipartidaria, por su partido y por el propio Illia, quien entrevistado en julio de ese mismo año, tuvo oportunidad de explicar su posición a Mona Moncalvillo.

En la revista, Jorge Sabato fue quien tuvo la mirada más crítica sobre la guerra al cuestionar el "gran cambio" que muchos fechaban el 2 de abril





Izq. Fig. 65. Cilencio, *HUM®* nº 81, mayo de 1982. Der. Fig. 66. Fati, *HUM®* nº 83, junio de 1982.

como momento de “unidad nacional”, vocación fraternal con los países latinoamericanos, y formidable y repentino antiimperialismo por parte de los militares argentinos. Para Sabato no había cambio alguno porque estaba pendiente un “imponente DEBE” en el balance que hacía del “Proceso”. La primera deuda era dar respuesta a las Madres de Plaza de Mayo por los desaparecidos, y las siguientes eran solucionar la situación de la industria nacional, de las universidades, poner fin a las “patotas” que continuaban operando impunes, resolver los problemas de la desocupación, la desnutrición, la falta de vivienda, la deserción escolar y la creciente deuda pública generada por el cierre de bancos y financieras. Además de estas cuestiones irresueltas, para Sabato, había una deuda aun mayor, obliterada “no por ignorancia” sino por acostumbramiento.

> En Argentina [...] los civiles somos ciudadanos de segunda clase. Los militares toman todas las decisiones, tanto en la guerra como en la paz, en los cuarteles como fuera de ellos [...] Y aunque a veces hacen como que nos consultan, son ellos los que deciden y nosotros los que obedecemos (*H* nº 84, junio de 1982: 18-19).

En plena guerra, momento que consideraba más oportuno, Sabato deslegitimó a las autoridades militares como actores políticos. El columnista desmontaba esta “perniciosa” e histórica asimetría entre el poder de los militares y el de los civiles porque “el pueblo quiere ser protagonista y no espectador, para derrotar definitivamente a sus enemigos de siempre. Claro que hay quienes le tienen más miedo al pueblo que a los ingleses”. Para



Sabato, el verdadero cambio se produciría si se reformulaban las relaciones cívico-militares y el estatus de ciudadanía de cada uno de estos dos sujetos. Tras la derrota en la guerra, esta puja cobrará mayor despliegue como eje de la reflexión en torno a la transición democrática que la revista llevó adelante. La posición de *HUM®* frente a la guerra no se agotó en el deseo de retornar al estado de derecho y a la industrialización del país, socavar el excesivo poder detentado por los militares y exponer la debilidad de los civiles. Tal como en el editorial antes mencionado, siguió provocando la risa pero de características específicas. Su sátira se dirigió a enemigos externos e internos. Entre los primeros estaban los ingleses en términos genéricos y las principales personalidades de la política internacional vinculadas al conflicto bélico: Margaret Thatcher y la reina Isabel II y sus aliados Ronald Reagan, Alexander Haig y Augusto Pinochet. Entre los segundos se encontraban los ya históricos enemigos de *HUM®* que no perdieron oportunidad de adaptarse a los nuevos tiempos que la guerra imponía. Durante los meses que esta duró, la revista dejó de satirizar a las autoridades militares argentinas, con la excepción del ministro de Relaciones Exteriores, el civil Nicanor Costa Méndez.

Sin diferenciarse de otras publicaciones, *HUM®* representó a los ingleses como piratas, ignorantes y alcohólicos. En todo caso, lo más interesante son las impactantes portadas en serie "Nos hicieron la cama?", realizadas por Andrés Cascioli. Allí se abordó el desengaño de quienes el "Proceso" había creído sus aliados. En la primera de ellas, publicada en el contexto de las frenéticas reuniones diplomáticas previas a la declaración de guerra, Costa Méndez encontraba a Margaret Thatcher en la cama con el secretario de Estado de los Estados Unidos, Alexander Haig (*H* nº 81, mayo de 1982. Fig. 67). Al mes siguiente, lo sorprendía la misma situación pero en la cama estaban además la reina Isabel II, Ronald Reagan y Augusto Pinochet, quienes sonreían al verlo (*H* nº 84, junio de 1982. Fig. 68). La imagen era más potente y si bien no repetía expresamente el título la idea de que a los argentinos "Nos hicieron la cama" seguía presente. Ambas exponían una novedad: no eran solamente Costa Méndez y Galtieri los decepcionados sino todos los argentinos aludidos por el uso del *nosotros* inclusivo. Hasta ese entonces las tapas de *HUM®* se habían caracterizado por una risa satírica, es decir, habían privilegiado el uso de lo cómico como un arma contra un tercero antes que reírse de uno mismo (Berger, 1999). La frase "nos hicieron la cama" no refería a una situación satírica sino más bien a una humorística en la cual quien hace la humorada está involucrado al reírse de sí mismo (Freud, 1986, 1988). Con el agravamiento de la situación, la risa amarga ocupó el lugar de la risa que ataca y hiere al enemigo. De este modo, antes que ponerse al servicio de la causa nacionalista y del belicismo que la rodeó, *HUM®* optó por ofrecer una risa para sobrellevar la tragedia, las situaciones inevitables sobre las que no se tiene control y cuyo devenir depende de terceros.





Izq. Fig. 67. Cascioli, *HUM®* nº 81, mayo de 1982. Der. Fig. 68. Cascioli, *HUM®* nº 84, junio de 1982.

Si que la víctima era un "nosotros", la crítica y la sátira en torno a Margaret Thatcher quedaba matizada y esto diferenciaba a *HUM®* de la revista *Tal Cual*, cuyas portadas fueron célebres por lo denigratorias[30]. También de las tapas triunfalistas de *Gente*, medio que no dudó en titular: "¡Estamos ganando!" luego del hundimiento del destructor inglés *Sheffield* (*G* nº 876, 7 de mayo de 1982). Por su parte, en el diario *Clarín*, Hermenegildo Sábat en sus caricaturas personificó al "Proceso" en la figura de Carlos Gardel. Esta metáfora podía ser crítica al sugerir que el régimen se había agrandado, "se creía Gardel" al desafiar al Reino Unido (Sábat, 1999; Burkart, 2014). Pero también habilitaba una lectura más ingenua, despolitizada, en clave nacionalista por la cual Gardel era la Argentina. Y la página de humor de dicho diario, que compartía muchos colaboradores con *HUM®*, se convirtió, según sostiene Levín (2013: 343), "en un canal de expresión para los reclamos generalizados en contra del colonialismo y para viabilizar la euforia nacionalista desatada por la 'recuperación' de las islas" y, a la vez, "en los intersticios de ese espacio pudo expresar otras posturas minoritarias y relativamente marginales, que mostraron un distanciamiento crítico con respecto al discurso oficial". Tanto en *HUM®* como en *Clarín*, el humor gráfico habilitaba resquicios y espacios para escapar de las voces monocordes que se querían imponer.

---

30. Durante la guerra, *Tal Cual* ilustró sus portadas con fotomontajes en los cuales la llamada Dama de Hierro aparecía como Hitler, el diablo, Drácula, una pirata o como la Mujer Maravilla; y sus títulos decían: "¡La Thatcher está loca!" o la trataban de "bruja y asesina" (cit. en Ulanovsky, 1997: 298).

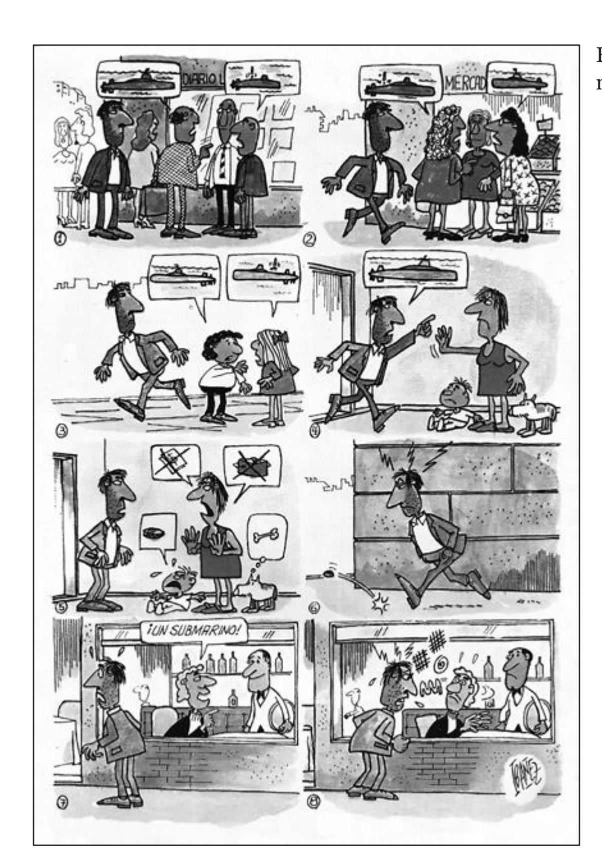


Fig. 69. Ibáñez, *HUM®* nº 81, mayo de 1982.

En cuanto a los enemigos internos, *HUM®* asumió, con una fuerte carga moral, la tarea de detectar conductas y calificar actitudes pero “sin caer en el maniqueísmo de la etiqueta (que nosotros mismos hemos condenado), sino acomodando los tantos de acuerdo a una escala de valores que sí es inmutable” (*H* nº 81, mayo de 1982: 5). Para su equipo se trataba de un asunto serio, pero aclaraba que no caería en la solemnidad, “Sólo queremos transmitir una sensación: hay gente que está matando y muriendo para que otra gente siga sin medir la distancia que hay entre patriotismo y negocio”. A estos últimos, Jorge Sabato los denominó “patrioteros”, gente “que se escuda tras los símbolos patrios para medrar en provecho propio y de sus compinches” (*H* nº 82, mayo de 1982: 38). Según *HUM®*, no había una excepcional escala de “valores de guerra” y, en esa línea, denunció tres tipos de conductas que a su entender trivializaban el conflicto bélico.

Por un lado, la apelación a la guerra como excusa para evadir o posponer obligaciones, en particular, por parte de personajes de alguna notoriedad. Por otro lado, el fomento de una cultura bélica mientras que lo más importante, para *HUM®*, era impulsar la “muy clara noción de la justicia de la causa, [y] no conocer al dedillo cuántos misiles dispara un Harrier por minuto” (Fig. 69). De hecho, en una nota de Luis A. Frontera además de

Fig. 70. Editorial “Aquí está la bandera idolatrada”, *HUM®* nº 83, junio de 1982.



AQUI ESTA LA BANDERA IDOLATRADA

Idolatrada por muchos. Pero no tanto por otros, al parecer.

Primero fue una que nos llegó, con una carta, desde Santa Fe. Minutos después, otra desde Avellaneda. Previmos la oleada de denuncias similares y nos largamos a recorrer la zona de la redacción, inclusive hasta el centro, con resultado negativo. No había por aquí, al menos ese día, banderitas argentinas "Made in Hong Kong"...

Ya sea porque sólo algunas regiones del país se vieron favorecidas por esta agradable sorpresa importada, ya porque en el centro las banderitas se agotaron, no todos los argentinos tuvieron el privilegio de agitar con entusiasmo este producto elaborado en una colonia inglesa.

Hemos dicho, repetidamente, que el patrioterismo no es nuestro fuerte y que la veneración sensiblera no forma parte de nuestro bagaje expresivo. Pero entre los grotescos de que hemos sido testigos desde varios años a esta parte, éste realmente crispa los nervios. Irrita. Indigna. Nos eriza los pelos, bah. Porque es el símbolo llevado al ridículo, de los terribles resultados de una política económica aplicada por Martínez de Hoz con pertinacia y defendida con obcecación por el gobierno que lo designó.

En momentos de un resurgimiento de todo lo nacional, estas banderitas "Made in Hong Kong" son un cachetazo –no ya al sentimiento patriótico, que puede soportar afrentas mayores sin mengua– sino al sentido común.

Quienes nos las enviaron, las habían comprado para sus hijos. Y entonces, pensamos: "¿Argentinos, a vencer?" No, de esta manera. No levantando al aire estas banderas. Es preferible elevar sólo los brazos. Y, sobre todo, la mirada.

Si hasta parece que ese solcito nos hace pito catalán...

relatar la historia de la ocupación inglesa de las Islas, instruía que no había que llamarlas “colonia inglesa” porque así se caía en “la trampa británico-norteamericana de que las Naciones Unidas puedan aplicar el principio de autodeterminación. Hay que recordar que las Malvinas no son una colonia, sino un territorio argentino ocupado de facto por una potencia extranjera” (*H* nº 82, mayo de 1982: 38). En tercer lugar, se reprobaba a quienes sacaban ventaja personal de la situación del país, como los empresarios que inundaron los diarios con anuncios que promocionaban llaveros, ceniceros y hasta plan de créditos “Malvinas Argentinas”. Los importadores de banderas argentinas “Made in Hong Kong” tuvieron un tratamiento especial en el editorial, ya que el asunto “crispa los nervios”, “el símbolo llevado al ridículo de los terribles resultados de una política económica aplicada por Martínez de Hoz con persistencia y defendida con obcecación por el gobierno que lo designó” (*H* nº 83, junio de 1982: 3. Fig. 70).

Estas denuncias y críticas fueron expresadas en textos e imágenes que satirizaban a los exponentes de esos tres grupos, ofreciendo matices y complejizando aquella distinción. Y se sumaba la denuncia del periodismo “mediocre” que hizo *HUM®* como la imagen que inmortalizó a José Gómez Fuente peinándose los pelos de la lengua (*H* nº 82, mayo de 1982). No era

una novedad en sus páginas este tipo de crítica y sátira que desenmascaraba a quienes decían defender los intereses nacionales mientras sus acciones demostraban lo contrario. La serie de *cartoons* "Todos hicimos alguna de estas cosas" realizada por Ceo y Sanz es uno de los ejemplos más acabados. Allí se representaron situaciones como las especulaciones sobre el llamado a los ex colimbas, los jefes "prudentes" que posponían aumentos de sueldo alegando la crítica situación que implicaba la guerra, las cargadas al amigo inglés, el acopio de alimentos, retirar el dinero de los plazos fijos en los bancos y guardarlo en casa, y las charlas y opiniones sobre material bélico (*H* nº 81, mayo de 1982: 28-29). Si bien *HUM®* intentó mantenerse al margen de las expresiones colectivas de triunfalismo y exaltación nacionalista, no siempre lo logró, como quedó expuesto en la historieta "Ronald, Margarita y Nicanor" de Izquierdo Brown y Tomás Sanz (*H* nº 83, junio de 1982: 6-7). En tiempos de guerra *HUM®* tuvo que distender los estándares éticos y morales que había sostenido y reconocer el gran alcance, en particular entre las clases medidas, de las conductas que solía denigrar como "mediocres". La posición de la revista frente al conflicto bélico se caracterizó por un delicado equilibrio entre su perfil crítico y la no oposición a la guerra. *HUM®* evitó el frenetismo triunfalista y nacionalista, e intentó una postura sensata pero no solemne, la cual le costó una merma en sus ventas, que recién en julio pudo superar el nivel de principio de año. La comparación con otras revistas de interés general es interesante: *HUM®* que venía registrando un crecimiento continuo, vio interrumpida esa tendencia durante la guerra; en cambio, *Gente* (que asistía a una continua pérdida de lectores) logró repuntar durante los meses de abril y mayo de 1982 al duplicar las ventas de marzo. Sin embargo, estas volvieron a caer con el fin de la guerra. Una tendencia similar a la de *Gente*, aunque con cambios más sutiles, tuvieron *La Semana*, *Siete Días* y *Somos*. La Guerra de Malvinas y la cobertura que hicieron de ella las publicaciones dominantes afines al "Proceso" alteraron a su favor el mercado editorial. El público lector se volcó hacia las revistas que fogonearon el nacionalismo exacerbado y apelaron a un discurso triunfalista, encubriendo la realidad de los hechos. La crítica que *HUM®* aglutinaba encontró sus límites en el amplio apoyo social concedido a la guerra. Y no tener una postura triunfalista y complaciente atizó las amenazas sobre la revista, ante lo cual se defendió apelando a la tolerancia, a la "vigencia de los matices" y rechazando el sectarismo.

Pese a la disminución de sus ventas (o acaso por eso mismo), *HUM®* mejoró la calidad del papel de las secciones "Nada se pierde" y "Pelota", desde entonces similar a las páginas centrales en las cuales se publicaba la sección "Picadillo Circo", y celebró su cuarto aniversario con mayor énfasis que el año anterior. En el editorial reconocía que hubiese deseado otras circunstancias para el festejo pero, dado el estado de cosas, recordó que

> nos tiramos a la pileta en junio del '78, sin saber bien qué podía pasar. Y si la idea anduvo, es porque mucha gente nadó con nosotros. Desde aquel día, un montón de cosas pasaron. Y muchos personajes también.

[…] Otros no tuvieron la misma fortuna. […] No todo es igual y alguien dirá alguna vez si tuvimos algo que ver en el cambio” (*H* nº 82, mayo de 1982: 3).

HUM® recordaba su pasado “heroico”, la audacia y la incertidumbre inicial e insinuaba que en la puja con la dictadura se podía vislumbrar cierto triunfo. Según su balance, había sobrevivido; en cambio, la política económica del “Proceso” había “fracasado”, su principal promotor, Martínez de Hoz, había tenido que abandonar su puesto y la censura, la otra forma en que se plasmó su enemigo, estaba “pasando”. El medio de Cascioli se sentía victorioso. Y esa victoria se disfrutaba más porque en esos cuatro años “nunca le pidió upa a papá”; lo cual le permitía autoproclamarse parte relevante de la historia argentina. Por último, se identificaba con el cambio, al cual consideraba posible pero de un modo menos radical y urgente que cómo se lo concibió a principios de los años setenta.

A la vez que *HUM*® criticaba al periodismo “mediocre” y hacía su propia vindicación, ponía a disposición de sus lectores las experiencias de varios periodistas gráficos y radiales. Los entrevistados fueron Helvio “Poroto” Botana, el padre Federico Richards, director del semanario bilingüe de la comunidad irlandesa *The Southern Cross*, los periodistas radiales Magdalena Ruiz Guiñazú y Osiris Troiani –echado de Radio Continental a raíz de un comentario sobre el manejo diplomático del problema de las Islas Malvinas–, Vicente Leónidas Saadi que estaba por lanzar el diario *La Voz*, José María Rosa, historiador nacionalista y revisionista, director de *Línea*, revista que en 1980 había acusado a *HUM*® de oficialista, Luis Gregorich, ex director del suplemento cultural de *La Opinión*, redactor de *Medios & Comunicación* y encargado del suplemento *Cultura & Nación* de *Clarín*, y James Neilson, editor de *The Buenos Aires Herald*. Richards y Gregorich compartían con *HUM*® la crítica a gran prensa diaria y a la preocupación de esta por “acomodarse” a los gobiernos de turno.

La posguerra y los desafíos para el retorno a la democracia

La derrota en Malvinas fue para buena parte de la sociedad tan inesperada y sorpresiva como el anuncio de la “recuperación” del 2 de abril. Pero en este caso el desconcierto inicial rápidamente se transformó en frustración, bronca y en un fuerte repudio hacia los militares. *HUM*® articuló de modo eficaz dichos sentimientos al canalizarlos en una crítica directa contra las fuerzas armadas. La revista, con la sensatez y seriedad que había demostrado durante el conflicto armado, se puso al frente de la corriente que tenía como fin la construcción de un nuevo orden social de carácter democrático. El apoyo que recibió de los lectores fue fundamental para ello. En el correo, estos expresaron sus críticas a las fuerzas armadas: las responsabilizaron por la derrota y les reprocharon que gobernaran y tomaran

decisiones sin consultar al "pueblo". También denunciaron a los grandes medios de comunicación por haber manipulado y ocultado información. En cambio, *HUM®* fue reivindicada por: "[decir] lo que otros callan" (*H* nº 85, julio de 1982: 24). Primó la imagen de una sociedad, un "pueblo", víctima inocente de la manipulación del gobierno y del *establishment* periodístico. Apenas una solitaria carta tenía una autocrítica por no haberse opuesto a ese "desatino" que fue la guerra y por haberse callado el 2 de abril (*H* nº 85, julio de 1982: 26).

La nueva coyuntura motivó un nuevo ajuste en el contrato de lectura y reacomodamientos en la redacción. Enrique Vázquez fue nombrado secretario de redacción, tarea que pasó a compartir con Aquiles Fabregat, que estaba en ese cargo desde 1979. De este modo, se reconocía el peso que el columnista había ganado en la revista, en la redacción y en la editorial, lo cual no estuvo exento de cierto malestar, en especial, entre los humoristas que lo acusaron de quitarles espacio (entrevista a Enrique Vázquez, 18 de mayo de 2011). En efecto, la mayor injerencia del columnista político significó que la imagen cediera ante el texto escrito. Lejos había quedado su primer ciclo cuando predominaban las imágenes humorísticas; alcanzada esa nueva etapa, estaba cada vez más abarrotada de extensos textos políticos. *HUM®* se había transformado en una revista seria de sátira política. El fin de la sección "Juegos de mente", de las historietas con el profesor Laposta, de "Vida Interior" y de "El Chipote de la Pampa" formaban parte del retroceso de la imagen. En su lugar apenas se sumó *Protección al menor*, una historieta de Meiji y Tabaré que se proponían "alza[r] la voz en nombre de quienes no la tienen [...]. Reivindicaremos a los pequeñuelos, a esos pequeños seres que deben ser defendidos de toda posibilidad de parecerse a nosotros, los adultos" (*H* nº 87, agosto de 1982: 122). La propuesta combinaba humor, reflexión crítica y compromiso con vistas al futuro democrático a partir de problematizar la crianza de los niños.

Nuevos colaboradores reforzaron con sus plumas el perfil más político y serio de las revista. Luis Gregorich, quien había publicado en *Clarín* un extenso artículo sobre la desinformación y la pérdida de credibilidad de las fuerzas armadas, motivó a Moncalvillo a entrevistarlo y a Cascioli a convocarlo para escribir para *HUM®* con ese mismo tono y sobre esos mismos temas. En noviembre de 1982, se incorporó Santiago Kovadloff, un ensayista, poeta y traductor (filósofo de formación) con ensayos que apelaban a la buena conciencia del lector.

El fracaso en Malvinas significó el colapso del "Proceso" y puso en marcha el retorno a la democracia con las fuerzas armadas sumidas en la más profunda crisis política e institucional. La caída de Galtieri y la disolución de la junta militar con el alejamiento de la armada y la fuerza aérea fue el momento de mayor vulnerabilidad de la dictadura, pero los militares siguieron gobernando pues los partidos políticos, aún débiles, rechazaron hacerse cargo de la transición. Se trataba de una situación política inédita: esta se iniciaba por el colapso y no por un pacto o debido a la movilización

popular como había sido la de 1973. También, a diferencia de aquel entonces, no había líderes políticos de envergadura, Perón y Balbín habían muerto, e Illia no era considerado un "líder", sino un "hombre bueno" (*H* nº 99, febrero de 1983:11). A este panorama político se sumó la crisis de la deuda externa que estalló apenas terminó el conflicto armado.

HUM® intentó mantener la mesura y evitar contribuir a que la crisis política e institucional deviniera en una situación caótica que impidiera el retorno a la democracia. Su postura se amalgamó con el realismo político que, en boga en el mundo intelectual, privilegiaba la idea de durabilidad del orden a construir. Ser realista era, según Norbert Lechner (1995: 61), un llamado a determinar lo que es posible y no lo que es ni lo que debiera ser. Había que "vincular la innovación a la duración". Como se verá a continuación, la preocupación por la construcción de un orden democrático durable está constantemente en *HUM®*. La revista, devuelta en la "vereda" de enfrente, tenía la premisa de "ganar la posguerra", es decir, contribuir como garante del retorno al estado de derecho asumiendo como propia la tarea de sentar las bases para la construcción de un nuevo orden democrático.

En su tapa, las caricaturas recuperaron la sátira contra los militares. La designación de Bignone como presidente de la Nación recordaba las que habían anunciado los nombramientos de Viola y Galtieri y ponía el foco en que este había sido designado por una única persona: el comandante en jefe del ejército, Cristino Nicolaides. Bignone, como un boxeador, era consagrado victorioso por su entrenador Nicolaides: "Voto unánime 1 a 0! Sin segunda vuelta" y con sarcasmo anunciaba: "¡Exclusivo! Las elecciones por dentro" (*H* nº 85, julio de 1982). Pero si algo llamó la atención fue el gesto de prudencia de Enrique Vázquez al dar un apoyo explícito a Nicolaides. Según el columnista, era imperioso "apuntalar el antigolpe y presionar para que el retorno a la Constitución se cumpla", y, una vez que este estuviera garantizado todos los militares tenían que responder por los desaparecidos, el gobierno debía evitar trasladar el peso de la deuda externa al gobierno civil, normalizar los sindicatos y encarcelar a los militares corruptos y los civiles corruptores (*H* nº 88, agosto de 1982: 35). El retorno al estado de derecho era "irreversible", decía Vázquez, a Nicolaides "sirve marcarle el camino". Y enfáticamente aclaraba: "Por si algún paspado me cree oficialista en serio: de aquí hasta el día de las elecciones, Nicolaides tiene mi apoyo. El día de las elecciones, tendrá mi voto en contra".

Detrás de este "apoyo" había una representación de las fuerzas armadas como una institución que había perdido su cohesión interna y que se reducía a golpistas y bandas de asesinos que actuaban impunemente y sin ningún tipo de control. El 15 de junio había quedado en evidencia cuando el gobierno reprimió a las personas que se habían congregado para abuchear a Galtieri en Plaza de Mayo. Vázquez, que fue testigo de la represión, denunció al patrullero del cual salieron dos disparos que hirieron a una muchacha y recordó las palabras de Videla de 1976 acerca de que las fuerzas armadas eran "la única institución sana del país" para señalar que en 1982 estaban

en una severa crisis. Esto se debía al derrumbamiento de su sostén ideológico, la Doctrina de Seguridad Nacional, "esa que dice que los enemigos de los militares son los ciudadanos comunes que piensan distinto" (*H* nº 84, junio de 1982: 116). La Guerra de Malvinas había dejado en evidencia, según *HUM®*, que los militares argentinos estaban muy especializados en luchar contra "los señores de civil que piensan distinto" pero no sabían cómo hacerlo contra quienes tenían "armamento distinto" (*H* nº 85, julio de 1982: 32). La crisis de las fuerzas armadas se debía a que habían sufrido una "distorsión profesional e ideológica" (*H* nº 87, agosto de 1982: 31).

La mesura fue parte de su carácter "serio" en un contexto en el cual las luchas por el sentido de mundo cobraron virulencia y dejaron de ser metafóricas, ya no había que leer las entrelíneas: las cosas comenzaron a decirse por su nombre, en muchos casos buscando el concepto adecuado para nombrar hechos y actos antes innombrables. El espacio público se pobló de voces y en él, *HUM®* se proclamó vocera del "pueblo" y dijo estar llena de preguntas sin respuesta, sentirse frustrada, traicionada: "nos sentimos burlados" y "que se nos subestima" y que sólo restaba reclamar por el retorno a la democracia. (*H* nº 85, julio de 1982: 5).

La bronca y el sentimiento antimilitarista se alimentaron, en un principio, por el "descubrimiento" de la manipulación informativa y las pésimas condiciones en las que combatieron los soldados argentinos en las Islas. Pero también por el tejido de alianzas que Galtieri armó durante la guerra y que contradecía todo el andamiaje ideológico del régimen: después de haber "aniquilado" a miles de personas consideradas enemigos "subversivos marxistas" en nombre de salvaguardar la "democracia occidental y cristiana", el "Proceso" había terminado combatiendo en una guerra contra quienes habían sido sus aliados (el Reino Unido y los Estados Unidos) y aliándose a los países que había considerado sus más rotundos enemigos: la Unión Soviética y Cuba. (Fig. 71)

El total descrédito en las fuerzas armadas y la sensación de irrealidad que la historieta de Ceo exponía fue expuesto también por Luis Frontera: "algunos pensamos que toda nuestra filosofía anterior en realidad no había existido nunca, que habíamos creído en nada, que nos habían mentido en todo, y que la llamada Sociedad Occidental y Cristiana era esto, simplemente 'el verso infernal'" (*H* nº 84, junio de 1982: 29). Este estado del ánimo social registrado por *HUM®* estaba en sintonía con la percepción que Raúl Alfonsín tenía sobre la situación. Unas semanas antes que la revista, el dirigente radical había dicho "nuestro pueblo está decepcionado, frustrado y engañado. No sólo engañado en los últimos meses, sino engaño por años" (*LP* 19 de junio de 1982 cit. en Tcach, 1996: 44).

Para *HUM®*, el remate era la acusación de "subversivos" y los sumarios que los altos mandos militares les abrieron a los conscriptos que se animaron a denunciarlos; y las declaraciones de que "a pesar de todo en el país se vivía cada vez mejor" del presidente interino, el general Alfredo Saint Jean, y las del comandante en jefe de la fuerza aérea, brigadier Lami Dozo, sobre

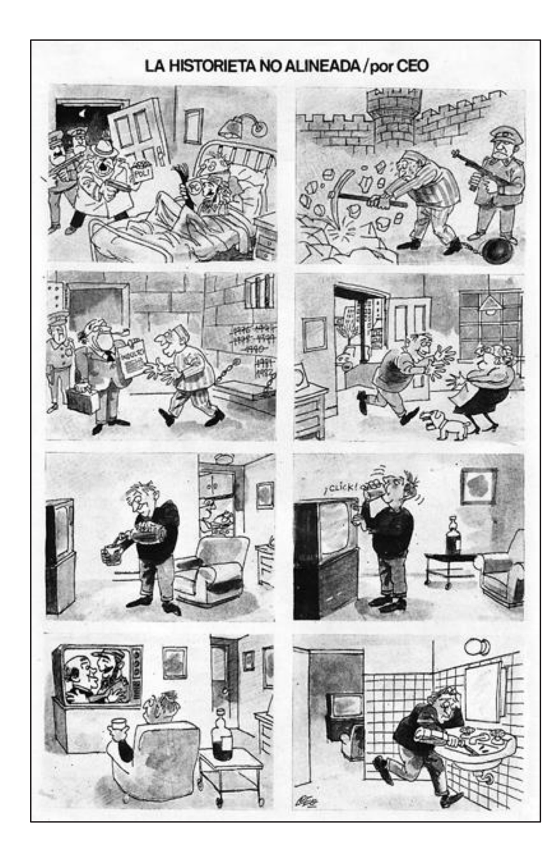


Fig. 71. Ceo, *HUM®* nº 84, junio de 1982: 29.
"La historieta no alineada" provocaba una risa amarga e intentaba hacer soportable el desengaño. Narra la situación de un hombre de mediana edad, de clase media que, en 1976, fue preso al ser sorprendido en su casa leyendo una publicación del Partido Comunista Cubano. En 1982, de vuelta en su casa gracias a un indulto, mientras se preparaba un trago para ver el noticiero se sorprende al ver al ministro Costa Méndez abrazado a Fidel Castro. Desconcertado y creyendo que la bebida le había hecho mal, corre a tirar el contenido de la botella en la pileta de la cocina.

el "esfuerzo decisivo para mantener la continuidad del Proceso" (*Clarín*, 03 de agosto de 1982 cit. en Quiroga, 2004: 318). La incapacidad de las cúpulas castrenses de hacer una autocrítica sobre lo actuado en Malvinas y bajo el "Proceso" –cómo había reclamado Schönfeld en 1981– se había vuelto intolerable. Los militares eran unos "caraduras" y sus discursos se habían vuelto una "catarata de despropósitos que no hay más remedio que calificar de farsescos", una "parafernalia retórica [...] destinada, suponemos, a seguir alimentando ese diluvio sanático[31]", decía Sabato, que "nos agobia desde 1930" (*H* nº 85, julio de 1982: 17).

Asimismo, la situación del país era percibida como catastrófica, parecida al "infierno" y como "el escenario más dramático de nuestra historia contemporánea" y *HUM®* se preguntaba: "¿Y ahora, dónde me pongo?". Pero si esta pregunta podía abrir un camino a la autocrítica, no fue el caso. La revista se plegó al silencio generalizado en torno a la adhesión a la guerra y, como buena parte de la sociedad, procuró olvidar aquel apoyo y mirar hacia adelante. Entendía que se estaba ante la posibilidad de establecer un punto

31. "Sanático" refiere a sanata, a hablar sin sentido pero haciendo creer que es algo profundo y serio.



de inflexión histórico porque “todos estamos de acuerdo en algo: este país **se acabó** y hay que empezar de nuevo. Es inútil que nos echemos la culpa entre nosotros” (*H* nº 87, agosto de 1982: 31, el énfasis me pertenece). El “se acabó” tenía el mismo énfasis que el cantito popular que se escuchaba en las manifestaciones y en las canchas de fútbol: “se va acabar, se va acabar la dictadura militar”, y que sintetizan el fin de la tolerancia y de la credibilidad. Para evitar cualquier intento de recomponer al “Proceso”, Enrique Vázquez nuevamente recordó las proclamas militares de 1976, remarcó su generalidad y abstracción, y las promesas incumplidas. Lami Dozo había pedido “volver a las fuentes” y Vázquez le respondió que eso no debería significar “volver” a 1976 ni a 1880, sino recuperar el espíritu de 1810 y convocar “otra vez al pueblo a la plaza” para “declararnos libres”, y el de la Asamblea de 1813 que ponía fin a la tortura y a “las capuchas de la vergüenza y el terror indiscriminado. [...] Y que no vuelvan **nunca más**”, y “Que **nunca más** se pueda implantar un proyecto de aniquilamiento nacional en nombre de las fuerzas armadas” (*H* nº 87, agosto de 1982: 31-33, el énfasis me pertenece). “Nunca más” era, como “se va a acabar”, otra frase que sintetizaba el punto de inflexión que se quería establecer con el pasado. Vázquez, además, exigía “volver” a 1853, a la Constitución Nacional “que nos garantiza derechos y nos obliga deberes, que divide en tres a los poderes del Estado y hace que banquemos en paz la música del vecino” (*H* nº 87, agosto de 1982: 31-33). *HUM®* reivindicaba los valores republicanos: la libertad, la soberanía popular, la independencia, la paz, la tolerancia, la igualdad, la ley y la democracia.

A esta disputa por qué orden político recuperar –la república democrática o el estado oligárquico–, se sumó la lucha por las palabras y lo que estas nombraban. Jaime Emma denunció la “prostitución del lenguaje” perpetrada por los “milicos” golpistas desde 1930. Estos tomaron el concepto de “revolución”, palabra cargada de fuertes connotaciones positivas, y vinculada al derecho de resistencia a la opresión para “disimular” el real significado de la situación. En retórica si los golpistas eran los “revolucionarios”, decía Emma, los que intentaban desenmascararlos recibieron el mote de “subversivos” (*H* nº 118, diciembre de 1983: 35). Desentrañar la trama ideológica y las luchas de sentido detrás del uso de la historia y de los conceptos era clave para pensar el pasado y construir el futuro. En este proceso, la proclama “ni olvido ni perdón”, usada por Raymundo Gleyzer para titular su documental sobre la Masacre de Trelew en 1972, reapareció pero con la expresa aclaración de que no tenía un propósito revanchista. Ella sintetizaba la postura, compartida por *HUM®*, el alfonsinismo y los organismos de derechos humanos, que rechazaba la posición dominante de “no revisar” la actuación de las fuerzas armadas en la “guerra sucia”, todas palabras que aparecían entrecomilladas en la revista.

La revisión del pasado que hicieron los columnistas de *HUM®* estaba teñida de un fuerte cuestionamiento al militarismo cuya fecha de inicio se fijó en 1930 cuando se produjo el primer golpe de Estado. Se trataba de una operación de memoria eficaz que enfatizaba la decisión de las fuerzas

armadas de tomar el poder pero que omitía que su injerencia en los asuntos políticos internos tenía antecedentes previos, como cuando Hipólito Yrigoyen las había convocado para reprimir la protesta obrera en la Patagonia y en Buenos Aires –en lo que se denominó "La Semana Trágica". Se exculpaba a radicales y peronistas e inculpaba a las fuerzas armadas y a la "oligarquía infame disfrazada de liberal" (*H* nº 86, julio de 1986: 33). En esta crítica, como en el anuncio del derrumbe del sostén ideológico del régimen, *HUM®* apuntaló su posición con sus entrevistados: el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel acordaba con Vázquez que la derrota en Malvinas significaba la caída de la Doctrina de la Seguridad Nacional, Arturo Illia situaba en 1930 el inicio de la participación directa de los militares en política y Oscar Alende, referente del Partido Intransigente, hablaba de 1930 como apertura de un nuevo ciclo histórico con presencia de los militares en los destinos de país. Incluso, la revista de Cascioli publicó un reportaje que Osvaldo Soriano le realizó al politólogo francés especialista en América Latina, Alain Rouquié, cuyo libro *Poder militar y sociedad política en la Argentina* (1981) se había convertido en un *best seller* y en una referencia para la transición. Para Rouquié, el "Proceso" tenía dos particularidades históricas que significaban serios problemas para la desmilitarización del Estado argentino: un nivel inusitado de violencia por el cual "Hoy se puede hablar de terrorismo de Estado", y una pretensión de institucionalización del régimen y "colonización" del Estado que lo llevaban a concluir que "esta vez, las Fuerzas Armadas en su conjunto son únicas responsables de todo" (*H* nº 101, marzo de 1983: 45). Pero también había otro obstáculo: la histórica interpenetración entre la dirigencia política civil y los jefes militares. Ambos estaban involucrados en la desmilitarización del Estado pero, decía Rouquié, "lo que hay que cambiar son las expectativas, el sistema de valores, de normas que conducen a la militarización del sistema político y a la politización del sistema militar".

Frente a la crisis de la institución castrense, *HUM®* pidió atenerse a la Constitución de 1853 que establecía la subordinación de las fuerzas armadas al poder civil y llamó a legitimar, regenerar y fortalecer la confianza en las capacidades de los civiles, necesarias para la construcción de la democracia. Para eso, combinó argumentos políticos con otros de carácter ético y moral. Para Sabato, los militares habían demostrado no tener "amor" ni respeto por la democracia por lo tanto carecían de legitimidad para redactar el Estatuto para los partidos políticos. El columnista desnaturalizó una práctica común de la política nacional: cada vez que abandonaban el poder, los militares fijaban las pautas a los partidos, pese a que no había ley que así lo dispusiese. Sabato sugirió invertir la situación, seguir la Constitución Nacional y que fuesen los civiles los que dicten un estatuto para las fuerzas armadas. Si bien su propuesta no fue considerada por el arco partidario, lo que estaba en juego era la imperiosa necesidad de:

> regular todo lo referente al funcionamiento político de las Fuerzas Armadas para asegurar que éstas se dedicarán por entero a las funciones

específicas que les asigna la Constitución, y que lo harán con competencia, honestidad y dedicación. Para que de una vez por todas sus integrantes se ocupen de lo que se supone que tienen que saber y dejen de ser... presidentes de la Nación a dedo! (*H* nº 86, julio de 1982: 37).

Las fuerzas armadas debían reconstruirse sobre nuevos fundamentos. No tenían que ser más "guardaespaldas de los poderosos", es decir, de unas clases dominantes que no aceptaban las reglas del juego democrático y preferían golpear las puertas de los cuarteles cuando veían en riesgo sus intereses (*H* nº 85, julio de 1982: 33). Y, por sobre todo, tenían que renunciar a "esa 'cualidad' que los torna distintos a todos nosotros, los demás. Ese gran, único, exclusivo privilegio, se llama [...] ***IMPUNIDAD***" (*H* nº 85, julio de 1982: 33, énfasis en el original). Renunciar a la impunidad con la que actuaban durante el "Proceso" para colocarse en igualdad de derechos con el resto de la ciudadanía era la "última prueba de valor" que los militares debían mostrar si querían, decía *HUM*®, recuperar la credibilidad y la confianza. Esta invitación, expresada como una ingenua apelación a sus buenas intenciones, daba lugar a uno de los valores considerados fundamentales para la construcción del orden democrático: la justicia. Asimismo, expresaba un problema fundamental para la transición democrática: ¿qué hacer con las fuerzas armadas? Como señalaron Acuña y Smulovitz (1995: 21), la cuestión era cómo construir un régimen político legitimado "en la participación democrática, la justicia y el respeto a los derechos humanos y, a la vez, obtener la colaboración de un actor como las fuerzas armadas, que [...] constituyó el eje del régimen autoritario y [...] reivindica las estrategias represivas utilizadas".

El reclamo de justicia emergió con fuerza en la prédica de *HUM*®. Esta exigió el fin de la impunidad para los militares en relación con casos de corrupción e irregularidades cometidas durante el "Proceso" pero también con respecto al accionar represivo y al problema de los desaparecidos. En ese entonces, cobró notoriedad el dirigente nacionalista Guillermo Patricio Kelly por una serie de denuncias sobre los vínculos entre miembros de las fuerzas armadas y la Logia P-2 (Propaganda Due), el vaciamiento de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y el asesinato del empresario Fernando Branca en 1976, y por presentar una querella criminal contra Massera. Desde su portada, *HUM*® anunció "Se destapó la olla" y mostró a Kelly en plan de destapar una gigantesca olla de la cual asomaban las figuras más siniestras y prominentes de la política nacional de esos años recientes: López Rega, Isabel Perón, Harguindeguy, Videla, Massera, Viola, Galtieri, Martínez de Hoz, entre otros. Pero la reacción del gobierno militar fue "tapar la olla" como denunció Cascioli en una nueva caricatura (*H* nº 92, octubre de 1982). Además, Kelly también fue entrevistado por Moncalvillo, y Enrique Vázquez hizo seguimiento de las denuncias de corrupción en YPF, "la única petrolera que consigue perder plata" (*H* nº 101, marzo de 1983: 52).

En este contexto, el doctor Fernando Zabalía, juez federal y lector de la revista, tomó la denuncia que Enrique Vázquez había hecho contra los poli-

cías que habían reprimido indiscriminadamente el 15 de junio. Para *HUM®* fue un gesto "épico" y "esperanzador" que, aunque "pequeño", les devolvía dignidad a los ciudadanos. La "democracia verdadera" sólo sería posible si la justicia se volvía "poderosa, efectiva y autónoma" dentro del estado de derecho porque "mientras quedemos a merced del mayor o menor grado de sometimiento de los magistrados a las presiones de fuerzas ocultas –y no tan ocultas– [...] seguiremos temiendo por los destinos de un país que no se atreve a mirarse al espejo cotidianamente" (*H* nº 87, agosto de 1982: 5). Esa demanda de sometimiento del poder a la ley encontraba poco eco aún entre las principales figuras del arco político partidario: la excepción era Raúl Alfonsín. En cambio, los militares tenían el "síndrome avestruz" y abonaban la "cultura de la negación", como Luis Gregorich denominó a esa capacidad de negar los reclamos populares y los problemas que debían administrar y planificar. Gregorich también acusaba a los medios masivos de comunicación de contribuir con esas actitudes debido a su complicidad y a que "negaron tácitamente las alternativas, el disenso, la pluralidad de las opciones, la posibilidad de una verdad compartida" (*H* nº 88, agosto de 1982: 39). El principal tema negado por las autoridades era el de "los desaparecidos durante la guerra civil que sacudió el país en la segunda mitad de la década del '70", es decir, aquellos que "habían sido secuestrados por autodenominadas fuerzas de seguridad" (*H* nº 88, agosto de 1982: 40). Y la lista de Gregorich seguía: la negación del imperio de la censura, de la desnacionalización de la cultura, del control militar sobre los medios de difusión, de las "listas negras" y del "avasallante predominio de la frivolidad y el escapismo". La nota recordaba a aquella de Sabato cuando durante la Guerra había enumerado los asuntos adeudados por los militares y también estaba en primer lugar el tema de los desaparecidos.

Si bien el problema de los desaparecidos no era nuevo en *HUM®*, en la posguerra ganó relevancia y se convirtió en un reclamo prioritario, acompañando a una sociedad más permeable al reclamo de los organismos de derechos humanos. Moncalvillo entrevistó a Pérez Esquivel y luego a Hebe de Bonafini y Las Madres de Plaza de Mayo, quienes fueron presentadas como quienes "sin revanchismos [...] luchan por el derecho supremo de conocer el destino de sus hijos desaparecidos. Y, al mismo tiempo, para que **nunca más** se repitan estos hechos. No lucha por ideología sino por la vida..." (*H* nº 92, octubre de 1982: 44). Aclarar que no había revanchismos fue una muletilla de la época: la transición a la democracia de 1982 no sería la de diez años atrás, cuando implícitamente se sugería lo que había primado era la revancha de los sectores políticamente subalternos. Volver a leer "nunca más" reforzaba el punto de inflexión histórica que se quería establecer con el pasado y no solamente con 1973 y 1976, sino (como se vio) con el ciclo iniciado en 1930. La reivindicación del "derecho a conocer" y la "lucha por la vida" fueron las consignas con que el movimiento de derechos humanos legitimó sus reclamos.

Las presiones para que Bignone informase sobre los desaparecidos fueron internas y externas[32]. Y su respuesta fue que era imposible dar una lista porque no se sabía si los desaparecidos habían muerto, se habían ido al exterior o pasado a la clandestinidad. Para Gregorich, esta respuesta era una negación del problema, que impedía avanzar en el camino de una "reconciliación" ya que esta sólo sería posible dentro del marco de la "aceptación de la verdad". El columnista convocaba a los militares a "Renunciar a la negación" o –se preguntaba– "¿Acaso el horror de lo que pasó es tal que no puede ser nombrado?" (*H* nº 88, agosto de 1982: 40). Gregorich desafiaba también al Episcopado que había ofrecido al poder militar un "servicio de reconciliación" pero daba por descontado que la cuestión de los desaparecidos era "parte esencial" del diálogo (*Clarín*, 23 de noviembre de 1983). En las calles, una multitudinaria "Marcha por la vida" no pudo llegar a Plaza de Mayo por el operativo de seguridad, aunque sí a la primera plana de *Clarín*, que publicó una fotografía de Marcelo Ranea que se volvería emblemática: un oficial de policía abraza a una de las Madres de Plaza de Mayo (6 de octubre de 1982). Y días más tarde familiares de desaparecidos denunciaron el hallazgo de ochenta y ocho fosas comunes con cuatrocientos cadáveres NN, enterrados entre 1976 y 1979 en el cementerio Parque de Grand Bourg, partido de San Miguel, provincia de Buenos Aires.

Además de "negación, había una explícita intención de no informar y de acallar a las voces que revelaran secretos, información, a las que hicieran denuncias, incluso aquellas que provenían desde la misma institución militar. Así lo sugirieron los humoristas, provocando una risa amarga sobre lo que se presumía: un *cartoon* de Rep expuso la irritación de los militares ante la sola mención de los desaparecidos (*H* nº 91, octubre de 1982: 28. Fig. 72), y otro, realizado por Lawry, ante los NN: Bignone dormía plácidamente hasta que el diablo lo despertó y lo hizo irritar al invertir la onomatopeya "ZZ" en "NN" (*H* nº 97, enero de 1983: 5). Otros chistes se burlaron de la respuesta de Bignone: "...Y trataremos de encontrar una solución al problema de los desaparecidos ... podríamos comenzar con aquel juego del gran Bonete" (Daniel Duel, *H* nº 92, octubre de 1982: 20). En un tercero, un asesor del gobierno se preguntaba "¿Cómo debemos encarar los reclamos de Italia, Francia y Alemania por sus ciudadanos desaparecidos? ¿Cómo derechos humanos o como deuda externa? (Daniel Paz, *H* nº 94, noviembre de 1982: 31).

Esta ofensiva y este perfil propositivo de *HUM®* fue reconocido por los lectores y por colegas afines del mundo cultural y mediático, incluso político. En cambio, para los militares la revista se transformó en un creciente inconveniente. Hasta entonces el vínculo de los editores de *HUM®* con los dirigentes partidarios se había generado a raíz de los reportajes de

32. Además, de los petitorios presentados por Madres de Plaza de Mayo y familiares de desaparecidos, en agosto de 1982 Amnesty Internacional envió a Bignone una solicitud firmada por catorce mil personas en protesta por la detención y desaparición de niños en la Argentina (Blaustein y Zubieta, 1998: 474). Meses más tarde, Italia reclamó también por ciudadanos italianos desaparecidos.



Fig. 72. Rep, *HUM®* nº 91, octubre de 1982.

Mona Moncalvillo, y de haber sumado unos y otros sus firmas a la lista de adherentes de las solicitadas de los organismos de derechos humanos. Pero fue al conformarse la opción antidictatorial dentro del campo de poder, y al reactivarse la actividad partidaria, cuando estos lazos se estrecharon. Tal es así que a fines de 1982 el *staff* de la revista fue invitado a participar en un debate público organizado por la Junta Coordinadora Nacional de la Juventud Radical. *HUM®* debió aclarar que, si bien "nuestra revista no es precisamente un medio radicha [radical]", asistirían Tomás Sanz, Andrés Cascioli, Enrique Vázquez, Hugo Paredero, Mona Moncalvillo, Aquiles Fabregat, Gloria Guerrero, Alfredo Grondona White y Raúl Fortín; y que esa participación se debía a su interés por integrar un panel compuesto por "gente importante para la democracia" (*H* nº 91, octubre de 1982: 6). El hecho de que Moncalvillo, afín al peronismo, asistiera a un evento del radicalismo evidenciaba la primacía de la identificación antidictatorial por sobre la partidaria.

A fines de octubre de 1982, los responsables de *HUM®* se enteraron de rumores que indicaban que la junta militar tomaría "medidas" contra la revista. Según supo Cascioli, querían impedir la publicación del reportaje que Osvaldo Soriano le había hecho en París a Hipólito Solari Yrigoyen. El ex senador radical, expulsado del país en 1977 después de haber "desaparecido" durante quince días, en los cuales sufrió torturas y vejámenes, estaba proscripto a disposición del PEN, por lo cual no podía regresar al país, y ese reportaje era el primero que le publicaban en la Argentina desde 1976. Solari Yrigoyen era fundador del Movimiento Renovación y Cambio que lideraba Alfonsín y en el reportaje (además de narrar sus periplos personales ya desde antes del golpe cuando sufrió dos atentados de la Triple A), proponía "recuperar durablemente la democracia", es decir, era "un verdadero programa de gobierno constitucional" (*H* nº 93, octubre de 1983: 44). La propuesta de Solari Yrigoyen estaba en total consonancia con la



de *HUM*®, en especial con la expresada por sus principales columnistas políticos: Enrique Vázquez, Jorge Sabato, Luis Gregorich, todos vinculados de algún modo con Alfonsín y el Movimiento de Renovación y Cambio. El reportaje se publicó junto a un editorial que denunciaba públicamente las "medidas" de censura rumoreadas y las expresiones de solidaridad de los lectores y de los dirigentes partidarios Raúl Alfonsín (UCR), Arturo Frondizi (MID), Antonio Cafiero (PJ), Juan Carlos Pugliese (UCR), Ítalo Luder (PJ) y Oscar Alende (PI).

Con este patrocinio, en el siguiente número se publicó el editorial "Las Bases de *HUM*®", el cual estructuró como nunca antes los valores, sentimientos y puntos de vista de este medio (Fig. 73). Más que convencer a los censores, reforzaba la confianza de los lectores y de las fuerzas políticas democráticas. *HUM*® rechazó ser un obstáculo a la transición democrática como el gobierno militar quería hacer creer. La argumentación se basó, como en anteriores editoriales, en concebir la situación a modo de un combate entre la democracia y el autoritarismo, librado en el terreno de la (libertad de) expresión, y la estrategia argumentativa fue invertir la acusación y mostrarse como víctima de una amenaza; y no como la supuesta amenaza. El título del editorial era contundente y atraía la atención. La palabra "bases" era una referencia a las "Bases Políticas del Proceso de Reorganización Nacional" que la junta militar había dado a conocer en diciembre de 1979[33], y ambos a su vez remitían a las *Bases y puntos de partida de la organización política de la República Argentina* que Juan Bautista Alberdi redactó en 1852. Dos modelos de país, dos tipos de orden social estaban en disputa, y *HUM*® definió sus propias pautas de concertación, las cuales remitían a valores y posiciones ideológicas y políticas contrarias a las del "Proceso". Asimismo, explicó que "sin saberlo" cuatro años atrás les había propuesto a sus posibles lectores esas "bases" y que en ese tiempo mucha gente "aceptó –también sin saberlo en ese momento– la propuesta. Eligió sin presiones, como un acto consciente de quien ejercita la libertad y opta por lo que le parece mejor" (*H* nº 94, noviembre de 1982: 5). Se había hecho un "muy limpio acuerdo", implícitamente distinto a aquel que Enrique Vázquez describía en marzo de 1982 en referencia a al golpe de Estado de marzo de 1976. Las "Bases de *HUM*®" condenaban el estado de sitio y exigían la institucionalización del país; condenaban la "violencia terrorista" y repudiaban la "barbarie genocida", denunciaban los ilícitos, defendían la estabilidad de la justicia y se solidarizaban con los jueces, y desenmascaraban el plan económico. El *nosotros* construido por *HUM*® se definía a favor de los valores de la libertad, la justicia, la vida, y de los principios éticos y políticos de la democracia.

---

33. Durante la presidencia del general Videla, este documento fue elaborado para ser el instrumento con que realizar la convocatoria al diálogo a políticos y a sectores de interés para avanzar en una "convergencia cívico-militar", en él se establecían los límites del disenso y las bases de compromiso que deberían asumir los civiles que desearan integrarse en el futuro a la vida política (Novaro y Palermo, 2003).

NADA SE PIERDE

LAS BASES DE "HUMOR"

Hace más de cuatro años, propusimos a nuestros posibles lectores –sin saberlo– las que resultaron ser ciertas "bases" de concertación.

Hubo mucha gente que aceptó –también sin saberlo en ese momento– la propuesta. Eligió sin presiones, como un acto conciente de quien ejercita la libertad y opta por lo que le parece mejor. Ahora que son muchos los que se han sumado a este muy limpio acuerdo que pactamos con quienes nos siguen, podríamos definir cuáles son esas bases que, no casualmente, tratan de aquello que inquieta, abruma, desgarra o mantiene viva la esperanza de nuestra castigada gente. De nosotros. De todos.

¿Definimos algunas, entonces? **Vigencia del estado de sitio:** hemos condenado su arbitrariedad. **Institucionalización del país:** la hemos exigido a quienes la alteraron. **Lucha contra el terrorismo y desaparecidos:** condenamos la violencia terrorista en base a principios éticos y políticos y repudiamos la barbarie genocida cuya impunidad pesa, más que ninguna otra cosa, sobre el futuro del país. **La investigación de ilícitos** –su denuncia, además– es uno de nuestros desvelos. **La estabilidad de la justicia –pero de la justicia–** es algo que hemos defendido siempre, como nos hemos solidarizado con los jueces **–pero con los jueces. El plan económico** –y una de sus consecuencias, la deuda externa– ha sido desenmascarado por esta publicación con todos los argumentos, con toda la bronca, incluso con todo el humor posible.

La "aceptación" de estas bases reveló que habiendo identidad de fines e intención honesta, la gente sana se agrupa. No pretendemos el consenso unánime, porque no siempre el mensaje llega a quien uno quiere y no siempre la indiferencia se conmueve fácilmente. Pero algo es indiscutible: la protesta latente que hemos canalizado a través de "Humor", para algunos se ha convertido en peligrosa oposición. O en **oposición,** simplemente, lo que para el poder es sinónimo de **peligro** y no de opinión distinta.

Cuando el disenso es casi delito, no es caprichoso que razonemos acerca de las causas por las que nuestra publicación es "amenazada". Nuestras "bases", lo dijimos, pueden no haber sido aceptadas por muchos, en ejercicio de la misma libertad que decidió a otros a identificarse con ellas. Pero lo preocupante es que otra actitud, el rechazo irracional a nuestros principios, parece estar convirtiéndose en ataque frontal y arbitrario. ¿Quién rechaza esos principios? Pueden ser aquéllos que se benefician dolosamente con la corrupción permitida y alentada. Aquéllos para quienes el derecho a elegir es letra muerta. Aquéllos para quienes la vida y la dignidad humanas no son sagradas. Aquéllos para quienes la condición de joven y pensante –la gran mayoría de nuestros lectores lo es– resulta una realidad incómoda.

En esos términos está planteada la lucha entre democracia y autoritarismo. Que el terreno de esa lucha sea, entre otros, el de la libertad de expresión, no es casualidad.

Como no es casualidad, tampoco, que nosotros estemos librando el combate desde **este** lado.



HUMOR 5

Fig. 73. Daniel Paz/ Editorial, *HUM®* nº 94, noviembre de 1982: 5.

El editorial presentaba como indiscutible aquello que precisamente estaba en discusión: la "protesta latente" que la revista canalizaba y que para algunos se había convertido en peligrosa oposición. Ante la idea de que mayor oposición podía ser mayor peligro, opuso otra: a mayor oposición, más opiniones distintas, y expresó su preocupación ante quienes consideraban que el disenso era "delito" y antes quienes promovían un "ataque frontal y arbitrario" en rechazo de sus principios. La revista misma identificaba en términos genéricos –sabiendo que los lectores entendían de quiénes se trataba– a aquellos que sostenían ese rechazo y eran un obstáculo para alcanzar la democracia. La "lucha" quedaba entonces planteada entre el "nosotros" que defendía valores democráticos –la libertad, la vida, la honestidad, la tolerancia–; y un "ellos", los autoritarios, para quienes "elegir es letra muerta" y no respetaban la dignidad humana. *HUM®* volvía a definirse en términos políticos pero sin asumir una identidad partidaria. El editorial incluía un *cartoon* realizado por Daniel Paz en el cual una patota secuestra a un hombre en plena calle ante la mirada horrorizada de dos personas que están en la vereda opuesta y, a su costado, dos militares miran revistas en un puesto de diarios mientras comentan: "–A veces me



Fig. 74. Suar, *HUM*® nº 94, noviembre de 1982: 2. En una sala de torturas, montada en un sótano, un musculoso verdugo encapuchado, exhibiendo un cartel con la imagen de una enfermera que pide silencio se acerca a un potro de tortura en el cual un hombre joven yace maniatado. Exigía silencio por la fuerza y bajo amenaza a los sobrevivientes, a los testigos y a cualquiera que pudiera revelar lo que había sucedido en aquellos sótanos.

pregunto quiénes son los que quieren evitar el retorno a la democracia... –Las revistas, coronel, las revistas...” (Fig. 73). En la página anterior, Horatius satirizaba a la junta militar nuevamente reconstituida: el general Cristino Nicolaides, el brigadier Lami Dozo y el almirante Jorge Isaac Anaya se reían y peleaban por quién leía a *HUM*® primero (*H* nº 94, noviembre de 1982: 3). La revista era irresistible incluso entre sus más acérrimos enemigos y era protagonista de las luchas políticas, en ella no quedaban “reflejados” los problemas políticos, sino que cobraban vida. Y el número no daba tregua: en la portada se burlaba de Galtieri, que, vaso de whisky en mano, quería escribir sus “memorias”, y en la retiración, a página entera y a colores, un *cartoon* de Suar recordaba a otros del humorista publicados en 1978, ya que recuperaba la figura del verdugo y la sala de torturas (Fig. 74 y Fig. 40, en el capítulo 3). El *cartoon* entraba en diálogo con el de Daniel Paz y sellaba la transición en el modo de representar a los perpetradores de los crímenes de lesa humanidad bajo la dictadura. La figura del verdugo musculoso, encapuchado y solitario en un sótano cedía el paso a otra, más directa y literal: la de las “patotas” de las fuerzas armadas que actuaban a plena luz del día en las calles de la ciudad, que a partir de entonces inundaron las páginas de la revista.

Los rumores de clausura circularon mientras los militares avanzaban en su plan activo de establecer acuerdos con el FMI, estatizar la deuda externa y “concertar” con los civiles a los fines de garantizarse su impunidad una vez que se produjera el cambio de régimen. *HUM*® alzaba la voz como una parte significativa de la sociedad que el jueves 16 de diciembre asistió a la Plaza de Mayo convocada por la Multipartidaria, la CGT y organizaciones

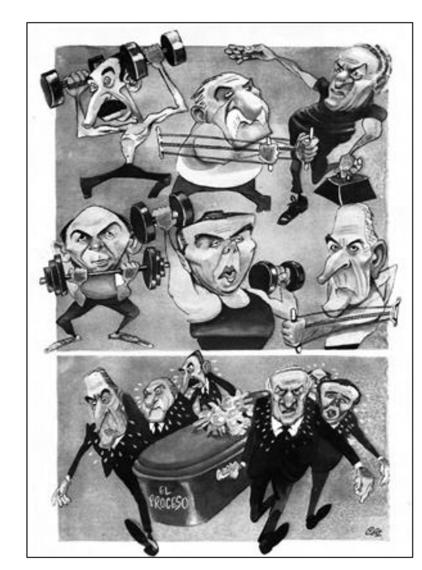


Fig. 75. Ceo, *HUM®,* nº 91, octubre de 1982.

de derechos humanos y estudiantiles. Hubo unas 130.000 personas y la represión fue feroz y se cobró la vida de Dalmiro Flores, un obrero salteño de 28 años. *HUM®* abrió su número 96 con "Crónica de una muerte anunciada", una nota de Enrique Vázquez cuyo título remitía a la novela de Gabriel García Márquez, que acababa de ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Como un *cartoon* publicado números antes donde Videla, Viola, Galtieri y Bignone cargaban el ataúd donde descansaba el "Proceso" (Ceo, *H* nº 92, octubre de 1982: 4. Fig. 75), en este caso era Vázquez quien anunciaba esa "muerte", producto del "encuentro real" de las dos "veredas", el "nosotros" y el "ellos", que *HUM®* había identificado en la disputa política. Para los primeros, el clima había sido de fiesta porque sus integrantes –la "vereda" por la democracia–, "nos habíamos reencontrado" después de vencer "un miedo de siete años". En cambio, entre "ellos" había primado el "pánico" porque se encontraron frente al "país real" que reclamaba "paz, pan y trabajo [...] justicia y gobierno constitucional, y [...] un futuro que nos dignifique y nos redima de este presente vergonzoso" (*H* nº 96, diciembre de 1982: 5).

Para Vázquez, la represión con la que el gobierno militar respondió a los reclamos de "que se vayan" tenía dos objetivos: por un lado, forzar la concertación sobre la "guerra sucia" y los "desaparecidos", es decir, "ponerse por encima de la ley". Y por otro lado, crear un clima golpista al instaurar la idea de que los partidos políticos eran incapaces de garantizar el orden y la paz. Además, Bignone había advertido que la policía que había sido abucheada por los manifestantes sería la del gobierno democrático y el columnista de *HUM®* retrucaba que "tendrán que cambiar por sí mismas o las cambiaremos nosotros". Dos *cartoons* publicados junto al texto asociaban explícitamente a la policía y a las fuerzas armadas con la muerte, se sugería que tal asociación no sería tolerada en democracia (Fig. 76). Por último, Vázquez alentó a los partidos y a los sindicatos a continuar la lucha, con su "única arma posible y efectiva: reemprender el camino de las movilizaciones".

Las amenazas sobre *HUM®* se concretaron en enero de 1983 cuando por medio del decreto nº 88 se prohibió su edición, impresión, distribución, venta y circulación en todo el territorio nacional a los fines de "afianzar sobre bases sólidas de entendimiento social las instituciones y magistraturas

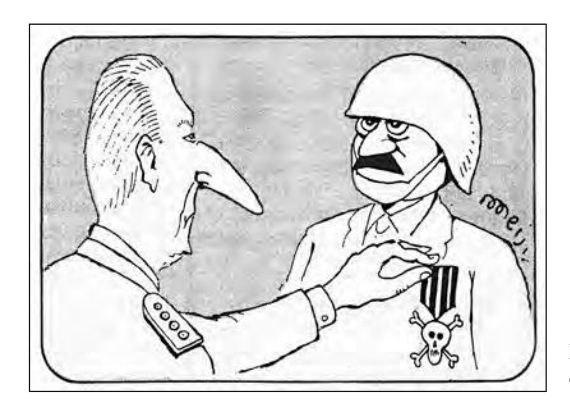


Fig. 76. Meiji, *HUM*® nº 96, diciembre de 1982.

constitucionales" y "preservar" la libertad (BORA nº 25.089, 13 de enero de 1983). El extenso decreto firmado por Bignone afirmaba que el gobierno nacional "no puede permitir el desarrollo sistemático y reiterado de acciones degradantes para con instituciones esenciales de la República" y acusaba a la revista de estar "subvirtiendo el orden institucional del país" aduciendo que "es evidente la actividad disociativa que pretende llevar a cabo la revista *HUM*® [...] por lo que resulta necesario evitar con su secuestro la consumación y propagación del propósito subyacente en dicha publicación". Los ejemplares fueron interceptados por la policía en la imprenta, la todavía activa Fabril Financiera S.A., pero como unos 100.000 ya habían salido hacia los kioscos de la Capital, lograron llegar a los lectores gracias a que el titular de la Sociedad de Distribuidores de Diarios y Revistas, Ángel "Cholo" Peco, decidió defender la publicación y activó un sistema *ad hoc* de circulación para evitar a los policías que tenían la orden de incautar la revista (*H* nº 221, junio de 1988: 63). Peco (que estaba interesado en que la revista se distribuyese porque incluía un reportaje a su socio, el cardiólogo René Favaloro), sugirió a los canillitas que ocultaran los ejemplares de la revista en los comercios vecinos y negaran a la policía tenerlos, para venderlos cuando fueran solicitados por los lectores. Estos le pagaban al vendedor y pasaban por el comercio vecino a retirar su ejemplar. Desde radio Mitre, los periodistas Magdalena Ruiz Guiñazú y José Ignacio López indicaban al público dónde había ejemplares a la venta (Cascioli, 2005: 14). También hubo lectores que accedieron al número 97 de *HUM*® porque la misma policía encargada de la incautación vendió los ejemplares (entrevista a Nora Bonis, 20 de mayo de 2011).

Un amparo judicial permitió que la revista siguiera saliendo, aunque no evitó el juicio. En el número siguiente, la tapa de *HUM*® mostró a los tres integrantes de la junta militar como los tres monos sabios, sentados en la rama quebrada de un árbol (*H* nº 98, enero de 1983). El título era "Prohibido mirar, hablar y escuchar" y más arriba otro decía "...Y nos decían que no había más secuestros...!"; al abrir la revista el lector recibía una interpelación: "¿Llegaremos al nº 100?" y un extenso editorial exclamaba:

"¡Se siente, se siente...! Los lectores de *HUM®* están presentes", y agradecía el inmediato y amplio apoyo recibido ante la medida de secuestro de su número anterior (*H* nº 98, enero de 1983: 3). Se reprodujeron extractos de las cartas de solidaridad enviadas por dirigentes políticos y sociales[34], otros medios de prensa y entidades periodísticas[35], y los lectores de la revista.

En transición

El secuestro del número 97 catapultó a *HUM®* al centro de la escena política y cultural. Ser "víctima" de la dictadura en 1983 más que un estigma era una honra que proporcionaba rédito. En el número siguiente, un *cartoon* de Daniel Paz ubicaba a Cascioli junto a los familiares de los desaparecidos y las Madres de Plaza de Mayo encabezando una marcha. La revista quedaba equiparada con las víctimas de la represión ilegal (Fig. 77). *HUM®* se consagró como espacio crítico opositor y ese lugar se sustentó también con el salto que registraron sus ventas. Desde los rumores de cierre, estas venían en aumento: en noviembre de 1982, la revista había vendido 392.242 ejemplares pero el número posterior al secuestro vendió 626.200, la cifra luego se reacomodó en los 450.0000 ejemplares por edición. A este incremento contribuyó la pérdida de credibilidad de la prensa periódica dominante después de que se supo la tergiversación de la información durante la Guerra de Malvinas. Si bien en su conjunto siguió siendo dominante, se restituyó y se aceleró la tendencia negativa que había registrado en el mercado durante los meses previos a la contienda. En 1982, *HUM®* vendió un total de 3.862.480 ejemplares, superando por primera vez a *La Semana* y a *Siete Días*, y ubicándose muy cerca de *Radiolandia*. Las cuatro tuvieron un nivel de ventas muy similar pero, de todas ellas, *HUM®* era la única que podía estar satisfecha por tal *performance*; las demás no hacían más

---

34. *HUM®* acusó recibo de la solidaridad del Movimiento de Unidad, Solidaridad y Organización (MUSO) del justicialismo, de la Juventud Intransigente de Lanús, de Oscar Alende, líder del Partido Intransigente; de Martín Dip, secretario general del Partido Demócrata Progresista; de Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz y de Raúl Aramendy y Jorge Firpo de la Coordinación Nacional del Servicio Paz y Justicia; del Centro de Estudiantes de Ingeniería "La Línea Recta"; de Raúl Alfonsín, precandidato presidencial por el Movimiento de Renovación y Cambio de la Unión Cívica Radical; de Darío Ricardo Díaz, secretario general de la Juventud del Partido Intransigente; de Paula Gimbatti y Ricardo Tempote de la línea "Humanismo y Liberación" de la Democracia Cristiana; de Ernesto Sabato, Leda Valladares, Enrique Stein, José F. Westerkamp, Alfredo Bravo y Eduardo Pimentel, presidentes de la Mesa Ejecutiva de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos; de Patricio Kelly; del Centro Cívico Silvia M. de Illia, Movimiento de Renovación y Cambio, Unión Cívica Radical de Mendoza, de Enrique y Graciela Fernández Meijide, entre otros.
35. *The Buenos Aires Herald*, *La Prensa*, *Qué Pasa*, ADEPA, SIP, *Entrelíneas*, el *staff* de *Tal Cual*, el editor de *Weekend*, *Casos*, *Semanario*, *El Porteño*, Samuel Gelblung, LV4 Radio Manantiales de Mendoza, Operativo Verano (Opver), Editorial Perfil y *Revista 10*.



Fig. 77. Daniel Paz, *HUM*® nº 98, enero de 1983. En el *cartoon*, Andrés Cascioli (der.) codo a codo con una Madre de Plaza de Mayo y a un padre cuyos hijos fueron secuestrados y no aparecieron; en cambio, él espera que su revista, que también fue secuestrada, sí aparezca.

que ratificar la constante caída de sus ventas. Algo por el estilo sucedía con *Gente*, que pese a su progresiva pérdida de lectores no abandonaba su dominio sobre el mercado. En todo caso, la novedad era que por primera vez *HUM*®, convertida en la alternativa más significativa de campo de la prensa gráfica periódica, se predisponía a escoltar al principal exponente de la prensa comercial. La comunidad de lectores que aceptaba el desafío de elevarse por encima de la mediocridad y la banalidad media estaba concretando su propósito y abandonaba los márgenes.

HUM® participaba junto con la sociedad argentina en el “agitado clima antidictatorial” (Quiroga, 2004) y, después del secuestro, intensificó su ofensiva hacia el régimen y las fuerzas armadas. Nuevos ajustes en sus contenidos y nuevos colaboradores apuntalaban la centralidad que había conquistado en el debate político. Con estos cambios ingresaron a la revista, por un lado, el discurso y quienes conformaban el amplio y diverso movimiento por los derechos humanos y por otro lado, los exponentes de la cultura politizada que habían sobrevivido a la dictadura, ya fuese en el exilio o quedándose en el país. La comunidad que se identificaba con el llamado a “superar la mediocridad” se ampliaba. Ingresaba la izquierda peronista y no peronista que, derrotada, había abandonado sus proyectos revolucionarios y veía en la democracia la mejor alternativa al orden dictatorial. Para estos sujetos, *HUM*® no fue el espacio privilegiado para el debate propiamente intelectual, sino antes bien el medio para restablecer el contacto con el público masivo. La revista de Cascioli se confirmó como espacio de encuentro, reunión y expresión de sujetos y de valores, creencias y sentimientos provenientes del amplio espectro que había tenido la cultura de épocas pasadas con sus expresiones moderna, comercial y politizada, dispersos por el accionar represivo. La revista se erigió faro de un frente antidictatorial heterogéneo y polifónico.

A lo largo de 1983, los movimientos dentro del *staff* expresaron la primacía de lo político demandada por la coyuntura de transición. En febrero





Izq. Fig. 78. Suar, *HUM*® nº 102, abril de 1983 y Der. Fig. 79. Cilencio, *HUM*® nº 109, julio de 1983.

de 1983, Claudio Bazán se alejó de *HUM*® y no fue reemplazado. Pero el fin de la columna económica no significó que el tema no siguiera vigente: caricaturas, historietas y chistes denunciaron la deuda externa, la crisis económica y sus consecuencias como fue la multiplicación de ollas populares y los reclamos de "pan y trabajo" (Fig. 78 y 79). Estos problemas se leían como un pesado legado para la futura democracia, y su denuncia evitó que la posición política de la revista cayera en el mero politicismo: el orden por venir debía ser socialmente más justo, no alcanzaba con la democracia política o formal, sino que debía ser también una democracia social.

La politización de *HUM*® también se registró en el retraimiento de las notas costumbristas y su reemplazo por ensayos analíticos pseudosociológicos, psicológicos, filosóficos e incluso moralistas en torno al autoritarismo y la democracia. Sus autores fueron Santiago Varela, Luis Frontera, Jaime Emma, Jorge Barale y la psicóloga Vivian Löew –estos dos últimos, incorporados en julio de 1983–, que se sumaban a las columnas de Gregorich, Firpo, Sabato y Vázquez. También se sumó al *staff* el escritor, dramaturgo y médico especializado en psiquiatría y psicoanálisis, exiliado en España, Mario "Pacho" O'Donnell con la serie "Mishiología social" en la cual reflexionaba sobre las miserias de la sociedad argentina; y el filósofo, escritor, ensayista y ex militante de la Juventud Peronista, José Pablo Feinmann, con notas de opinión y con la sección "Ensayos sobre literatura política" que (sin mucho éxito ya que tuvo unas pocas entregas) reseñaba la producción académica reciente.

A mediados de 1983, *HUM*® reprodujo la nota "El desexilio" de Mario Benedetti publicada originalmente en el diario *El País* de España. El poeta



y escritor exiliado del Uruguay después del golpe de Estado de 1973, "no necesita presentaciones" y "sufre el destierro como pocos" (*H* nº 106, junio de 1983: 40-41). Con él, *HUM*® se abría a los exponentes intelectuales de la cultura politizada y lo hacía con precaución: elegía a un extranjero que, al ser uruguayo, no era ajeno ni extraño para los argentinos. Benedetti representaba a una izquierda que había desistido del camino armado porque había apostado por las urnas (como había sido el caso del Frente Amplio entre 1971 y 1973), igualmente, su tema era el exilio, más precisamente la decisión de volver al país o, como él mismo lo llamó, optar por el "desexilio". Luego se sumaron dos destacados periodistas que también habían estado exiliados: José María Pasquini Durán y Rogelio García Lupo. El primero comenzó a colaborar con *HUM*® en agosto de 1983 y lo hizo durante un par de meses. Su experiencia inicial provenía de periódicos sindicales: a fines de los años sesenta fue colaborador del *Semanario CGT de los Argentinos*, luego, pasó a la prensa masiva moderna: trabajó en la revista *Panorama* de Editorial Abril, donde fue prosecretario de redacción; fue secretario de redacción de *La Opinión* y (ya exiliado en Italia) director de la agencia IPS. Por su parte, García Lupo era entonces corresponsal de *El Nacional* de Caracas y de la revista *Tiempo* de Madrid, traía consigo una extensa trayectoria periodística, editorial y de militancia. En 1959, había fundado en Cuba la Agencia Internacional de Prensa Libre junto con Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh y Jorge Masetti. En la década de 1960 fue editor y asesor de la editorial Jorge Álvarez y corresponsal en Buenos Aires del semanario uruguayo *Marcha*. También integró la redacción del *Semanario CGT de los Argentinos* junto con Rodolfo Walsh y Horacio Verbitsky. Fue colaborador de la revista *Primera Plana* y en 1973, durante el gobierno de Cámpora, fue director ejecutivo de Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba). Las notas de García Lupo fueron de análisis de la coyuntura latinoamericana y la relación de esta región con los Estados Unidos. Como Benedetti, los nuevos integrantes eran exponentes de la cultura y los medios politizados que se habían tenido que exiliar después el golpe de Estado.

En octubre de 1983, *HUM*® publicó una carta abierta de fray Antonio Puigjané que dio inicio a la columna "Del padre Puigjané a los lectores de *HUM*®". Al poco tiempo, como el fraile viajó a Nicaragua en solidaridad con el gobierno revolucionario del Frente Sandinista de Liberación Nacional, la columna fue reemplazada por notas sobre la actualidad de ese país. Puigjané era un seguidor de la teología de la liberación, y en ese momento estaba comprometido con los organismos de derechos humanos. Como tantos otros columnistas, no necesitaba ser presentado a los lectores porque meses antes había sido entrevistado por Mona Moncalvillo. No fue el único miembro de la iglesia católica incluido en esos diálogos, *HUM*® publicó reportajes a curas comprometidos con la lucha por los derechos humanos y con los derechos sociales de las clases subalternas como lo eran el padre Federico Richards, el monseñor Miguel Hesayne y el sacerdote jesuita uruguayo Luis Pérez Aguirre. En los reportajes se destacaban sus esfuerzos y se reflexio-

naba sobre el comportamiento de la iglesia durante los años más cercanos a ese presente revelando que bajo una misma institución había distintos modos de actuar y pensar. Implícitamente, se reconocía a la iglesia católica como una institución que "sobrevivirá a cualquier régimen" y que para la reconstrucción de la democracia eran necesarios aquellos miembros que expresaran cierta autonomía o discrepancia con su cúpula, la cual a pesar de la crisis seguía demostrando su fidelidad hacia el régimen.

La última incorporación significativa fue, a fines de 1983, la de Graciela Fernández Meijide, miembro de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH). Fernández Meijide era lectora de la revista, y en un primer momento envió una carta que se publicó a página entera en la sección "Nada se pierde"; su texto criticaba una nota de Luis Gregorich y en octubre de ese año fue entrevistada por Mona Moncalvillo. Colaboró al principio con notas sueltas y en diciembre inauguró la columna de "De víctimas y victimarios" sobre el tema de los derechos humanos.

Desde aquel *cartoon* de Cascioli junto a las Madres de Plaza de Mayo hasta el ingreso de Fernández Meijide como colaboradora queda expuesto parte del derrotero del ingreso del movimiento de los derechos humanos en *HUM®*. Después de aquel *cartoon* que equiparaba el secuestro de una persona con el de una revista y que según el correo de lectores y las entrevistas realizadas no generó enojo entre las Madres de Plaza de Mayo, se publicó "Madres" una tira realizada por Lawry que sí fue criticada (Fig. 80). En esta ocasión se comparaba a las Madres con una paloma a la que un hombre con una escopeta mataba a su cría. En el último recuadro, la paloma se posaba en la pancarta que un grupo de madres levantaba en Plaza de Mayo (*H* nº 99, febrero de 1983: 137). Virginia A. G. de Mateu escribió expresando su desagrado frente a la imagen esbozada por Lawry y cuestionando la representación que se había hecho de ellas: "¿Nosotras qué estamos haciendo en Plaza de Mayo? ¿Representamos un cuadro de una tragedia griega? ¿Somos las Lloronas?" (*H* nº 100, marzo de 1983: 20). Detrás de este cuestionamiento estaba el hecho político, las Madres estaban buscando y reclamando a sus hijos **con vida**. Con mucho esfuerzo, querían legitimar su demanda de "Aparición con vida" y "Verdad y justicia", y Lawry "no nos hace ningún favor con ese dibujo". La redacción pedía disculpas pero de modo escueto: "Es bien conocida nuestra posición al respecto como para que entremos en aclaraciones".

Y unos meses más tarde, publicó "Madres II", del mismo dibujante, en que reaparecían las Madres y la paloma, pero haciéndose eco del reclamo publicado previamente. De hecho, se presentaba: "–Yo soy la paloma del número 99 de *HUM®*. La del nido vacío..." (*H* nº 105, mayo de 1983: 94). El ave interpelaba al francotirador que había matado a sus pichones preguntando por ellos y este se hacía el desentendido. Al igual que las fuerzas armadas; respondía parafraseando al *Documento Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* que acababa de ser publicado: "Si sus hijos no aparecen, es porque están muertos. Vaya... vaya

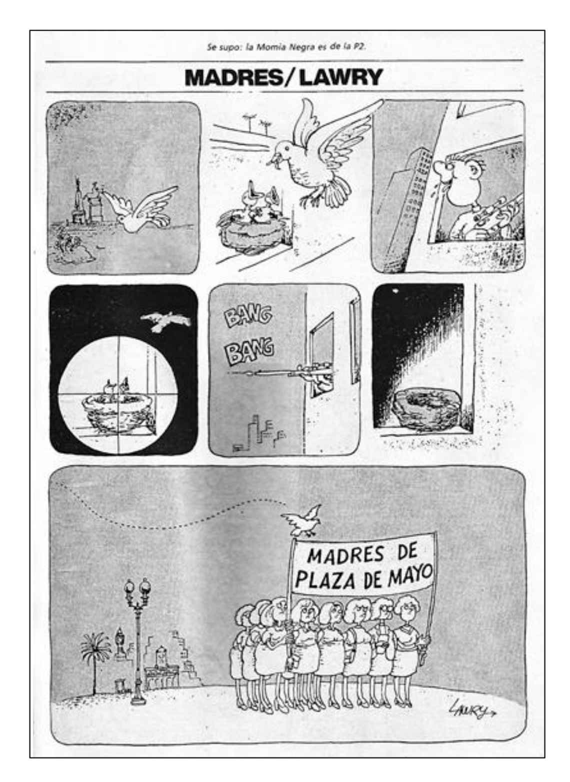


Fig. 80. Lawry, *HUM®* nº 99, febrero de 1983: 137.

espere el juicio de la historia. Hay que olvidar, m'hija" (*H* nº 105, mayo de 1983: 95). En ese mismo número, en el correo de lectores, otra Madre de Plaza de Mayo cuestionaba el documento oficial:

> Antes de que yo acepte que mi hija [...] está muerta, tendrán que decirme cuándo, dónde, cómo y por qué. Mientras esto no suceda, seguiré reclamando [por] mi hija y pidiendo la verdad. Ese Dios que tan hipócritamente invocan [los militares], sabe que no busco venganza; exijo justicia. Quiero saber de qué la acusan y donde está" (*H* nº 105, mayo de 1983: 22).

Si en "Madres" parecía que el mensaje y la posición de la organización de los familiares de los desaparecidos no habían sido entendidos por el humorista, en "Madres II", eso cambió y el texto se ajustaba explícitamente a sus demandas. Pese a esta conciliación, las representaciones de las Madres de Plaza de Mayo en *cartoons*, tiras e historietas más bien escasearon y su mención se limitó a los textos escritos serios y a los reportajes. Pero esto no evitó nuevos desencuentros como sucedió con la nota de Luis Gregorich "¿Qué hacer con las Madres de Plaza de Mayo?" (*H* nº 113, septiembre de 1983: 33). El autor, preocupado por la durabilidad de la democracia, decía que si bien las Madres podían ser "constructoras hábiles del edificio democrático", también podían "contribuir, sin quererlo, a su derrumbe". Gregorich reconocía a las Madres como "símbolo de los desgarramientos

de nuestra sociedad" y como la "conciencia viviente de la resistencia civil" contra el régimen porque "mientras nosotros aplaudíamos los triunfos en el mundial de fútbol, viajábamos a Miami y dábamos vuelta la cabeza, ellas recibían las cargas de la caballería policial por pedir acerca de la suerte de sus hijos". El columnista establecía una distinción entre quienes habían sido cómplices en un momento del "Proceso" y las Madres, que eran la "resistencia". Y su temor era que estas no estuvieran convencidas de que la democracia era el sistema que impediría que otros hijos desaparecieran. En el número 115, *HUM®* publicó, sin ningún comentario de la redacción, la réplica de Madres. Este silencio revelaba que las luchas simbólicas no eran únicamente entre militares y civiles opositores, sino también entre quienes formaban el arco opositor. Este último exponía su heterogeneidad y el hecho de que había puntos de vista e intereses de un sector que aún no se habían transformado en generales. De hecho, había una parte de la oposición con un discurso más radical que el sustentado por *HUM®*. La caracterización, hecha por Gregorich, de la violencia perpetrada por los militares como "genocidio cometido por el terrorismo de Estado" no era cuestionada, como tampoco la impunidad como una de sus consecuencias, la justicia como su solución y el reconocimiento del dolor de las Madres frente al vacío que generaba no tener a sus hijos y la falta de respuestas frente a sus requerimientos.

En su respuesta a Gregorich, las Madres argumentaron que luchar por la Verdad y la Justicia no desestabilizaba sino que fortalecía a la democracia, y que los gobernantes deberían aprender a defender la vida porque fueron ellos los que "permitieron con su silencio y falta de acción tan violento y denigrante atropello militar". La crítica de Madres atentaba contra el aura que los columnistas de *HUM®* habían construido sobre los dirigentes políticos partidarios. En la carta también insistieron en que los secuestrados desaparecidos "tienen que estar vivos, hasta tanto no se demuestre que los han asesinado" y que no aceptarían su muerte sin pruebas y sin juicio a los responsables. Además, no todas las víctimas eran lo mismo –"no hay muertos buenos y muertos malos", había dicho Gregorich–, porque los militares habían "elegido su destino: 'las armas'"; en cambio sus hijos fueron "llevados vivos e inermes, en forma ruin y cobarde" por esos militares y policías armados. Unos eran víctimas y otros, victimarios muertos. A los primeros, sus madres no le reconocían su militancia y que en muchos casos, que también habían elegido "las armas".

No obstante estos desencuentros, *HUM®* dio espacio a los principales exponentes del movimiento por los derechos humanos. Como se señaló, Moncalvillo entrevistó en 1982 a Adolfo Pérez Esquivel del SERPAJ y a Hebe de Bonafini, de Madres de Plaza de Mayo, y en 1983 a Augusto Conte del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), a las Madres uruguayas y a Graciela Fernández Meijide de la APDH, quienes relataron su trayectoria, sus orígenes, los obstáculos que tuvieron que sortear y sus reclamos a la dictadura: principalmente, aparición con vida, verdad y justicia sin revan-

chismos. Todos ellos coincidieron en la reivindicación de los derechos de las víctimas y en su despolitización.

También los organismos comenzaron a difundir sus actividades y sus problemas en *HUM*®. A partir de mediados de 1983 y con vistas a las elecciones, la revista publicó en varias ocasiones la solicitada "Derechos humanos al Parlamento" que patrocinaba, con el apoyo de Ernesto Sabato y Adolfo Pérez Esquivel, a Augusto Conte como diputado nacional por el Partido Demócrata Cristiano. En la sección "Nada se pierde", se informó la denuncia realizada por Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas ante las represalias tomadas en la Cárcel de Devoto sobre los detenidos y sus familiares luego de la marcha que habían realizado el 12 de octubre en torno al penal (*H* nº 115, octubre de 1983: 14).

Esta difusión no estuvo exenta de problemas para la revista, como sucedió con el seguimiento que hizo del ayuno que miembros del SERPAJ de Uruguay llevaron adelante en reclamo por las víctimas de la represión de dicho país. *HUM*® informó que la dictadura uruguaya había prohibido informar al respecto y había declarado a Adolfo Pérez Esquivel "persona no grata" cuando quiso ingresar al país vecino para solidarizarse con sus pares de Montevideo. *HUM*® fue prohibida en Uruguay, se había involucrado en los asuntos políticos del país vecino y pagaba por ello. La situación política en uno y otro país distaba de ser la misma. Si bien en el país oriental las fuerzas armadas habían perdido el plebiscito con el cual habían intentado obtener legitimidad para mantenerse en el poder, su retirada no se hizo en los mismos términos que en la Argentina. Los militares uruguayos habían sido derrotados en las urnas, no en el campo de batalla y pudieron imponer sus condiciones para pactar su salida del poder. De cualquier modo, las medidas contra *HUM*® o Pérez Esquivel sólo podían limitarse a restringir su ingreso formal al país. Más difícil de impedir fue evitar lo que para *HUM*® y sus lectores era la "única" alternativa": ingresar la revista a través del intercambio turístico (*H* nº 114, octubre de 1983: 8).

Fundar un orden democrático basado sobre la figura del sujeto de derecho y su durabilidad fueron preocupaciones centrales en *HUM*® en 1983. Estos problemas que habían aparecido en la posguerra cobraron relevancia, en especial, la justicia y su contracara, la impunidad. El tímido avance que se había registrado gracias a los jueces que finalmente dieron cauce a las denuncias contra los responsables del "Proceso", incluso en casos sobre represión ilegal, encontró obstáculos de inmediato. El número secuestrado de *HUM*® los denunciaba desde la primera plana y, para Enrique Vázquez, la publicación fue prohibida debido a esto. En la caricatura de tapa, la justicia hacía malabares arriba de una patineta junto al general Nicolaides, entretanto Vázquez informaba que el juez federal Pedro Narvaiz, a cargo de cinco casos importantes contra militares, había tenido que exiliarse para salvar su vida[36], que el defensor oficial ante la Corte Suprema, Jorge Manuel

36. Enrique Vázquez recuerda la nota como una de las más importantes que hizo en aquel entonces porque de casualidad presenció cuando Narvaiz le informaba

Lanusse, había sido amenazado de muerte y "misteriosos" Ford Falcon lo habían seguido por la calle (*H* nº 97, enero de 1983: 29). La denuncia iba acompañada por la larga lista de reclamos que había acumulado el frente antidictatorial: el desmantelamiento del aparato de la represión ilegal, la derogación del estado de sitio, el inmediato traspaso del poder después de las elecciones, la suspensión las negociaciones con los organismos financieros internaciones, la liberación de los presos políticos, la aplicación de penas severas a los miembros de las fuerzas de seguridad que hubiesen torturado, y la normalización de los sindicatos y obras sociales.

La prohibición que recayó sobre ese número involucró directamente a la revista con la idea de justicia. En "La Justicia y nosotros", los editores respondieron a los rumores de que el gobierno militar tomaría acciones legales contra la revista. Pero decían no temerle, al contrario: "Nos sentiríamos felices sometiéndonos a sus fallos" porque "sólo ella tiene atribuciones para juzgar la conducta de un medio de comunicación y tomar las medidas correspondientes" (*H* nº 98, enero de 1983: 10). *HUM*®, que rechazaba y denunciaba al poder sin ley y que sabía que la correlación de fuerzas la favorecía, aceptaba someterse a la justicia en una demostración de coherencia entre sus prédicas y sus actos además de sentirse éticamente superior al aceptar las reglas del juego frente a un contrincante, las fuerzas armadas, que no lo hacía.

El sometimiento de los militares a la ley y a la Constitución fue un reclamo recurrente de la revista. Desde el humor, se expresó el descrédito de la justicia militar –en un *cartoon* de Jericles un general declara ante un periodista: "Nuestra investigación de ilícitos ya está dando sus frutos..! Ayer descubrimos al ordenanza de un alto funcionario robándose una caja de biromes..!" (*H* nº 101, marzo de 1983: 54)– y se impuso la imagen de unas fuerzas armadas corruptas y desconocedoras de la ley o, como sugirió Cilencio, defensoras de la "ley de la selva". Asimismo, la justicia –por sinecdoque, en la figura del juez– fue presentada como víctima inocente del poder militar: así, se omitió cualquier revisión de la actuación pasada de los magistrados. En los *cartoons* los jueces tenían temor de citar a declarar a las autoridades militares y a sus aliados porque iban acompañados por sospechosos guardaespaldas. Se sugería que era el miedo más que un comportamiento complaciente lo que había impedido investigar y juzgar los delitos de lesa humanidad y rechazar los miles de *habeas corpus* presentados por los familiares de los desaparecidos durante los años más duros de la represión. Desde los reportajes se afianzó esta idea. Entre 1982 y 1983, Mona Moncalvillo entrevistó a Roberto Roth, abogado y asesor del ex presidente José María Guido; a los entonces jueces federales Eugenio Raúl Zaffaroni y Valerio Pico; al magistrado italiano Giovanni Tamburino quien "vivió, como tal, las horas calientes del terrorismo, de izquierda y

---

a Joaquín Morales Solá, periodista de *Clarín* en ese entonces, de las amenazas que estaba recibiendo. Vázquez esperaba ver en *Clarín* la denuncia pero como el matutino no la publicó lo hizo *HUM*® (entrevista, 18 de mayo de 2011).

de derecha, en Papua y en Roma, epicentros del cruento fenómeno" (*H* nº 108, julio de 1983: 43) y, en París, Osvaldo Soriano entrevistó a Albert Paul Lentin, fiscal en el Tribunal de Núremberg.

En las entrevistas se reflexionaba y se ofrecían alternativas posibles a la relación entre justicia y democracia, y especialmente a cómo resolver la cuestión de las violaciones a los derechos humanos. La desaparición forzada de personas era reconocida como inadmisible en la construcción de un nuevo orden basado sobre la figura del sujeto de derecho (González Bombal, 1995). Eugenio Zaffaroni explicó los cambios ocurridos en la justicia durante el "Proceso" –como fue la inclusión de la pena de muerte y la injerencia de la justicia militar sobre la civil– y su funcionamiento; decía que se había prohibido interpretar la ley y que esta se aplicaba mecánicamente, cayendo en un "servilismo legalista", ante el cual se confesaba impotente (*H* nº 102, abril de 1983: 45). Su posición ante la "lucha antisubversiva" fue que "siempre" debió encararse con medios legales y, ante la pregunta de quienes eran los responsables de que así no hubiera sido –si los militares que "ciegamente" apelaron a la justicia militar o bien quienes los asesoraron– respondió que estos últimos y que "la opinión jurídica argentina va a tener que cargar con buena parte de la responsabilidad por los errores que se hayan cometido" (*H* nº 102, abril de 1983: 48). El caso italiano, que en 1981 Ernesto Sabato había presentado como ejemplo para la resolución del problema del terrorismo, fue reivindicado por Zaffaroni y también por Enrique Vázquez como el camino que las fuerzas armadas argentinas deberían haber tomado (*H* nº 99, febrero de 1983).

HUM® fue una suerte de espacio de redención para los jueces predispuestos a integrarse en una sociedad democrática. Se los reconoció e invocó como antes se había convocado y reivindicado a los dirigentes políticos y a sectores afines de la iglesia católica y del sindicalismo. Según Novaro y Palermo (2003: 489), "el respeto a la ley y las instituciones democráticas requería de actores 'inocentes' de todos los atropellos cometidos hasta entonces" y la revista de Cascioli fue un espacio donde reconocer y redimirse de las culpas. A los reportajes y a las columnas de Vázquez se sumaron las de Jaime Emma, en las que apeló a sus conocimientos de abogacía. A partir de estas opiniones, *HUM®* construyó el punto de vista que legitimaba la vía judicial como solución al problema de la impunidad que rodeaba a la "lucha antisubversiva". La sociedad también tenía que redimir aquel "pacto", descrito por Vázquez en febrero de 1982, y actuaba conforme al incumplimiento que los militares hicieron de su parte. Se construía el mito de su inocencia, el cual posteriormente se coronó en la popularmente llamada teoría de los dos demonios.

Entre abril, cuando se publicó el *Documento Final* y, en septiembre, cuando se sancionó la ley de autoamnistía –denominada por los militares como "Ley de Pacificación Nacional"– la disputa se atizó entre quienes re-

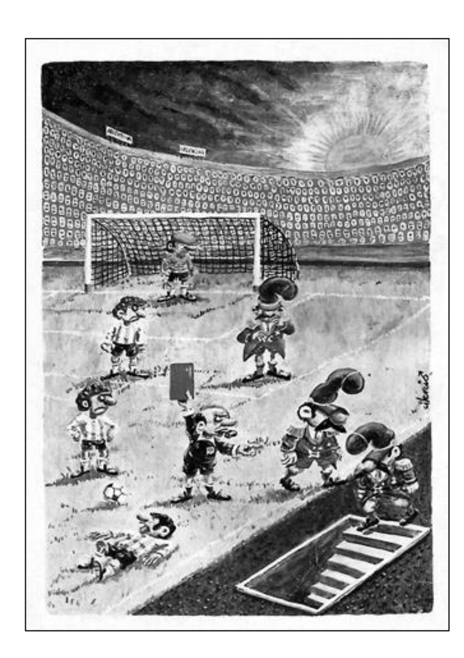


Fig. 81. Cilencio, *HUM®* nº 108, julio de 1983: 132.
La metáfora del fútbol, ya utilizada por Enrique Vázquez en sus notas, quedó plasmada en esta imagen por Cilencio. Ante los ciudadanos, espectadores de la escena política, el juez sanciona y echa del campo de juego a los militares que agredieron violentamente a un representante del equipo de los “argentinos”. El sol se asoma y anuncia una nueva época: los militares sancionados acatan la decisión del juez y se retiran del campo de juego seguidos por la mirada de los contrincantes. Estos reprueban las agresiones pero no buscan revancha, ni se quejan ante el juez ya que confían en que ha hecho justicia.

clamaban justicia y quienes querían imponer el olvido y la impunidad[37]. En esa nueva normativa de facto, los militares se exculparon: “Lo actuado fue realizado en cumplimiento de órdenes propias del Servicio”, reconocieron que “se cometieron errores” y aludieron a Dios y a la historia como jueces. *HUM®* se burló de ellos: en un *cartoon* de Jericles, un hombre le decía a otro: “No vas a negar que las fuerzas armadas son coherentes: en el informe sobre la ‘Guerra sucia’ se lavaron las manos...!”; en otro, realizado por Sanyú, revelaba la ironía: Videla declaraba “La lucha antisubversiva fue hecha con amor” y dos angelitos con anteojos negros y metralletas pendían sobre su cabeza. Mientras, en la portada, Videla, Viola, Massera, Harguindeguy y Galtieri se despedían con sarcasmo: “Fue un acto de servicio” decían, dejando atrás a la República crucificada (*H* nº 105, mayo de 1983). En el correo de lectores, el padre de un detenido-desaparecido denunciaba que el *Documento Final* omitía las “tantas prisiones clandestinas de exterminio” que funcionaron en el país y la “‘solución final’ [...] de los desaparecidos”, de cuya detención se responsabilizaban las fuerzas armadas (*H* nº 104, mayo de 1983: 26). Detallaba el secuestro de su hijo, acusaba con nombre y apellido a los secuestradores y de las gestiones que realizó para dar con su paradero, y, con amarga ironía, se preguntaba por qué los militares aludían a Dios y al “juicio histórico” como juez; acaso, decía, “¿no hay justicia actual?, ¿no están perfectamente señalados los responsables, en esta nota?”. La sociedad estaba llena de preguntas y no aceptaba cualquier tipo de respuesta, la

37. Marina Franco (2014) analiza los conflictos que generó la confección y sanción de la ley dentro del frente militar.



paciencia y credibilidad se habían perdido frente a una institución habitada por "señores del silencio de la muerte".

Ante la ley de autoamnistía, *HUM®* publicó la nota de Jaime Emma: "No hubo 'errores', no hubo 'excesos'. Fueron crímenes 'atroces e inhumanos' que 'impiden la aplicación de una ley de amnistía'" (*H* nº 114, octubre de 1983: 38). El título tomaba como intertexto las afirmaciones publicadas en una resolución que impugnada la ley que había redactado un juez del "Proceso", el doctor Guillermo Ledesma. Emma aprovechaba esa grieta entre los militares y sus antiguos aliados para expresar su más rotundo rechazo hacia ese instrumento legal. Para el columnista, los militares eran cínicos, hipócritas y "profanadores del derecho" porque disponían "a su arbitrio de la vida, de la libertad, del honor y de la fortuna de los argentinos". La ley de autoamnistía no era más que el corolario de esa práctica y esa actitud. Su punto quedó expuesto en un diálogo imaginario entre un juez y un miembro de las fuerzas armadas que, como parte de "grupo de tareas", estaba acusado de secuestrar, torturar y asesinar a un hombre, además de apoderarse de sus bienes materiales. El acusado confesaba los crímenes pero, como habían sido en la fecha contemplada por la ley, el juez lo felicitaba: "Es usted un hombre afortunado, y podrá ser sobreseído en esta causa...". Este juego que reducía al absurdo los efectos de la ley generaba una risa amarga y era la antesala para conocer los verdaderos argumentos de su impugnación: no se trataba de una amnistía, sino de una autoamnistía y, tal como denunciaban Jorge Sabato y Enrique Vázquez, no quedaba garantizada la igualdad ante la ley entre civiles y militares; tampoco era una norma impersonal, general y abstracta como debía ser toda ley. En definitiva, se sostenía que ese instrumento legal era un engendro jurídico de los militares para permanecer impunes. De hecho, varios chistes se burlaron de ellos al señalar que sólo se atenían a la ley si esta era la de autoamnistía, como daba a entender uno de Daniel Paz en el cual Videla respondía a la pregunta "¿tiene Ud. confianza en la ley?" que le hacía un periodista al salir de Tribunales: "Si... en la ley de amnistía" (*H* nº 108, julio de 1983: 14).

Emma llamó a evitar que la ley de "pacificación nacional" entrara en vigencia y alentaba a que la Corte Suprema de Justicia la declarase inconstitucional. También exigía que cada partido político informase clara y precisamente sobre sus "candidatos" para integrar la Corte Suprema porque "de la integridad y del coraje de estos hombres dependerá, en última instancia, que millares de crímenes de lesa humanidad no queden impunes. Y esta es una cuestión eminentemente política" (*H* nº 114, octubre de 1983: 40). Como un año antes había hecho Jorge Sabato, Emma recurrió a un discurso de Carlos Pellegrini en la Cámara de Diputados en 1905 que señalaba que los militares habían faltado a su palabra y habían deshonrado a la patria. Los argumentos políticos (e incluso jurídicos) eran matizados por una cuestión moral: faltar a la palabra y deshonrar a quienes les habían dado el "privilegio" y la confianza de, precisamente, "velar por la patria", como a los propios militares les gustaban decir. El descrédito y la pérdida de legitimidad de las

fuerzas armadas quedaban expresados en sus propios términos y desde su misma lógica de razonamiento, porque ¿quiénes sino ellos mismos habían construido su legitimidad como autoridad moral de la Nación?

Chistes e historietas también denunciaron los intentos por imponer el olvido y clausurar cualquier tipo revisión del pasado. En un *cartoon* de Hermosilla Spaak, un general anunciaba públicamente "... y que nadie se llame a engaño: es con el solo y loable fin de extirpar el rencor y el desencuentro entre los argentinos que proponemos una ley de **amnesia** general...", y un subordinado le advertía el error: "Amnistía, señor, amnistía...". Otros, de modo original, llevaban a la calle y a las paredes la presión ejercida por los militares en busca de lograr la sanción de la ley exculpatoria. Estos, escenarios predilectos de la política argentina, se volvían el lugar de la disputa: mientras muchos *cartoons* representaron las movilizaciones de los organismos de derechos humanos y las de los trabajadores –e incluyeron la represión de la cual eran víctimas–, estos otros mostraban a los "grupos de tarea" y los militares manifestándose o escribiendo grafitis en las paredes y movilizándose con pancartas. En un chiste de Meiji, un civil escribía un grafiti con la célebre consigna "Liberación o dependencia" y, a un costado, un militar con un aerosol, escribía la suya propia: "Amnistía o golpe". Otros, realizados por Jericles, mostraban un afiche con la leyenda "Ley de Olvido (Autoamnistía). Objetivo básico del Proceso de reconstrucción nacional" pegado en una pared con el fin de tapar los grafitis que reclamaban por los desaparecidos y la leyenda "Contra la represión ilegal", y contra los milicos; en otro *cartoon*, un militar tachaba un grafiti que clamaba: "Abajo la ley de amnistía". Resultado: sólo se leía "Abajo la ley" (Fig. 82).



Fig. 82. Jericles, *HUM®* nº 113, septiembre de 1983.

Los amnistiados eran los torturadores, los asesinos, los genocidas y, como muestra Suar en su *cartoon*, los uniformados podrían obtener su perdón firmado en un papel pero al verse al espejo no dejarían de ver sus uniformes transformados en trajes a rayas y su amnistía en una sentencia. Por último, un *cartoon* de Góngora aludía al ejemplo que dejaba en la sociedad la ley de "Pacificación Nacional". Un cura le pregunta a una devota: "¿Qué herejía es esa de que no te confiesas más, y te perdonas los pecados tú misma", y esta responde, con la ley de amnistía en sus manos: "¿Y qué?...

¿Acaso los militares no se perdonan solos?". La reiteración de estas situaciones ridículas era un bálsamo ante una realidad que por el momento se presentaba inmodificable.

Sergio Joselovsky, en cambio, propuso hacerle un juicio político a Videla, Viola, Galtieri y Bignone en nombre de "los sumergidos, de los desaparecidos y de todo aquel argentino que vivió en estas tierras entre el 24 de marzo de 1976 y el 12 de diciembre de 1983" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 24). Joselovsky los impugnada por no haber honrado lo que juraron al incorporarse a las fuerzas armadas y para cada dictador elaboraba una extensa lista de acusaciones. Las demandas evidencian la apertura del campo de lo decible: a Videla, por ejemplo, lo demandaba por utilizar la Escuela de Mecánica de la Armada y otros centenares de lugares diseminados en todo el país como "centros de tortura y campos de concentración", por la política represiva que "concluyó con 30.000 desaparecidos", la suspensión de las actividades gremiales y políticas, la política económica de Martínez de Hoz, el vaciamiento de YPF, por no haber investigado las "andanzas" de López Rega, por utilizar el COMFER como órgano de censura, por los miles de presos políticos a disposición del PEN sin intervención de la justicia, por los actos de gobierno no publicados en el Boletín Oficial, por la confiscación de bienes por la CONAREPA, por la instauración de la pena de muerte, entre otras (*H* nº 116, noviembre de 1983: 24). Quedaba expuesto el desprestigio del régimen y de sus responsables, también que la demanda de justicia y de vigencia del estado de derecho no se limitaba a los delitos de lesa humanidad, sino que abarcaba todo lo que había llevado a que la "reorganización" se convirtiera en "desintegración nacional".

Este estado último de cosas quedó representado en imágenes. Fueron frecuentes las caricaturas de la República Argentina, que como una mujer con gorro frigio celeste o rojo, vivía en la pobreza, estaba a punto de ser rematada o estaba quebraba (y en el remate del chiste se la veía en el consultorio del traumatólogo), también podía estar agonizante o ahogarse en el mar, rodeada por tres tiburones (cada uno con la insignia de cada fuerza armadas) mientras los "bañeros políticos" iban en su auxilio; o estaba maldecida porque en 1976 se le había roto un espejo y, según el dicho popular, eso garantiza siete años de mala suerte (Fig. 83). Las metáforas matrimoniales fueron empleadas por varios humoristas, en especial, la equiparación la crisis del "Proceso" con una crisis matrimonial o la representación de la República como una prostituta que, después de atender en la cama a un militar, tiene a los políticos esperando su turno. La combinación de política con (falso) erotismo actualizaba una larga tradición de la sátira política y que en la Argentina se remonta al periódico *Don Quijote* de Eduardo Sojo, a fines del siglo XIX.

Cilencio fue el responsable de una serie de *cartoons*, publicados a colores y página entera, en que el "legado" de la dictadura quedaba representado en monumentos erigidos en plazas para celebrar sus "triunfos": la clase media cae por un tobogán (Fig. 53), una industria nacional destruida, una





Izq. Fig. 83. Suar, *HUM*® nº 112, septiembre de 1983 y Der. Fig. 84. Cilencio, *HUM*®, nº 88, agosto de 1982.

gigantesca deuda externa y un gigante garrote (Fig. 84). Para Cascioli, la herencia estaba bien a la vista: Bignone, Nicolaides y Franco[38] presentaban a la ciudadanía una monstruosa "Miss democracia". Desde el editorial se advertía: "Habrá que querer mucho a esa democracia, a pesar de todo" (*H* nº 107, junio de 1983: 5). La hilarante película *La loca historia del mundo* de Mel Brooks (1981) fue un buen incentivo para crear una versión propia: *La Loca historia del Proceso*, título de una caricatura y una historieta cuyo subtítulo fue "La Argentina se hizo en 170 años... y se deshizo en 7" (*H* nº 112, septiembre de 1983: 27. Fig. 85). La caricatura rescataba los motivos icónicos del afiche publicitario del film pero con Galtieri en primer plano como legionario del Imperio Romano, un Ford Falcon verde con armas largas asomadas desde las ventanillas; Martínez de Hoz y su tablita cambiaria eran Moisés y las tablas de la ley, Viola y Videla eran dos hombres de la Edad de Piedra, cada uno con un garrote, Harguindeguy era un emperador romano, Isabel Perón sobrevolaba la escena en un avión, Aníbal Gordon torturaba a un hombre y Massera aparecía como una mezcla de francés republicano y príncipe azul que intentaba conquistar a la hermosa República.

38. La ausencia del jefe de la fuerza aérea, el brigadier Augusto Hughes, generó la sospecha y el reclamo de los lectores. Uno de ellos escribió preguntando a qué se debía esa omisión: "¿Se metió la mano negra, o es que hay algún arreglito por las mesas de dibujo?" (*H* nº 109, julio de 1983: 24). La respuesta fue que ni Cascioli ni Izquierdo Brown lograban hacer la caricatura del rostro de Hughes. Tomás Sanz recuerda y desestima esos rumores de "que la aeronáutica nos bancaba, qué sé yo, salvo que yo no supiera nada, que yo no me enterara..." (entrevista, 17 de diciembre de 2010).



Como había sucedido con la caricatura "El naufragio del Proceso" en 1981, la imagen se ofreció al público en forma de póster de 75 x 97 cm.

Las caricaturas de las tapas de *HUM®* de 1983 merecen un comentario aparte. Después del secuestro del número 97, Cascioli compartió la autoría con un eximio dibujante como era Sergio Izquierdo Brown. La división de tareas consistía en que Izquierdo Brown hacía el dibujo y Cascioli, el color. El clima de movilización y politización de la transición contribuyó a que los dibujantes soltaran su pluma y profundizaran en el sarcasmo, la ironía y la sátira convirtiendo a sus caricaturas en ataques más directos y audaces. Sus imágenes incitaban al sentimiento antidictatorial y antimilitar que se había gestado en la sociedad y expresaban el compromiso militante de la revista con la democracia. Este efecto se logró también porque, desde la sátira, muchas de esas figuras dialogaban con fotografías "testimoniales", es decir, aquellas que captan el instante de un acontecimiento (Verón, 1997). Además, estaban protagonizadas por varias figuras de la dictadura. Todos estos detalles contribuyeron a la aceleración de los tiempos vividos y a potenciar las metáforas burlonas de las fuerzas armadas en retirada. Ellas denunciaron los intentos de los militares por dejar su cuña en la futura democracia: desenmascararon a Massera –este era apenas la punta de un iceberg que ocultaba a las figuras más recalcitrantes del régimen (Fig. 86)–; denunciaron el pacto militar-sindical, los esfuerzos de la cúpula del Ejército para evitar las "filtraciones" y callar a los militares dispuestos a confesar crímenes o delitos; y se desquitaron tirándole un tortazo a Videla, Massera y Agosti, los integrantes de la primera junta militar, en el "último cumpleaños de facto".

Estas imágenes se combinaban con las de una sociedad civil que perdía el miedo y se movilizaba en las calles para clamar "Se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar", por la aparición con vida de los desaparecidos y por "pan y trabajo". Una entrega de *Protección al menor* se titulaba "Momento de decisión", lo que aludía precisamente a esa situación clave en que el miedo era superado: un hombre de clase media y mediana edad se enteraba de la realización de una marcha popular en repudio "a la cosa", se entusiasmaba y decidía ir; pero su mujer intentaba convencerlo de que no lo hiciera: "¡Claro, querés que te maten a palos o te llenes de gases! [...] ¡Tenés un hijo Alfredo, pensalo bien!". El hombre observaba a su hijo pequeño jugar y se imaginaba cómo sería de grande si el gobierno militar persistía; así, llegaba a la conclusión de que debía ir a la marcha: "Lo hago por el pibe, ¿sabés?", decía a su esposa (*H* nº 104, mayo de 1983: 2-3). La calle se convierte en el escenario predilecto del humor político. Allí la sociedad está movilizada, desafiando el miedo, reclama, lucha y también es reprimida. En ese sentido, se constataba que la política copaba las calles y las páginas de *HUM®*, en definitiva, el espacio público antes clausurado.

Un aspecto de la "desintegración nacional" denunciada era la disolución de las fuerzas armadas como institución debido a la presencia impune de las "patotas", Peni lo ilustró en un *cartoon*: la República, encarnada en una mujer que conduce un pequeño auto por una carretera rumbo a la "Democracia", está angustiada al notar que es perseguida por una patota en un





Izq. Fig. 85. Izquierdo Brown y Cascioli, *HUM®* nº 112, septiembre de 1983 y Der. Fig. 86. Izquierdo Brown y Cascioli, *HUM®* nº 108, julio de 1983.

Falcon sin patente (*H* nº 106, junio de 1983: 55). En otro, de Daniel Paz, dos matones toman por la fuerza a la República y la secuestran ante la vista de dos policías, uno de ellos le pregunta al otro: "¿Qué pasa acá, coronel?" y la respuesta de este es: "Nada, agente. Un pequeño problema de tránsito... a la democracia" (*H* nº 112, septiembre de 1983: 31). Las (patotas de las) fuerzas armadas eran el principal obstáculo para llegar a la democracia pero no eran únicamente una amenaza para la clase media o para ciertos sectores de la sociedad, según se las había representado entre 1979 y 1981, sino para el régimen republicano que se quería instaurar.

A lo largo de 1983, las páginas de *HUM®* estuvieron pobladas con *cartoons* e historietas protagonizados por hombres corpulentos, de aspecto siniestro, vestidos de civil con sobretodos de solapas cruzadas, sombreros, lentes oscuros y con armas largas. Estas figuras que no habían abundado hasta ese entonces en *HUM®* (aunque sí habían circulado por *Satiricón* y *Chaupinela* para aludir a la Triple A o a las organizaciones guerrilleras), reaparecieron como el modo predilecto de representar a los perpetradores del plan sistemático de desaparición de personas. Y a la par de ellos se erigió como elemento característico del régimen de violencia argentino al Ford Falcon verde oliva sin patente.

Ejemplos de esto son el *cartoon* realizado por Meiji de la vidriera de una concesionaria de automóviles con dos anuncios, uno dice: "Compre su Falcon verde con patente por el Plan Óvalo" y estaba ilustrado con un óvalo; y el otro, "Compre su Falcon verde sin patente por el plan hexágono" y se ilustraba con un ataúd. Rudy y Daniel Paz representaron a una madre que amenazaba a su hijo: "Si no tomas toda la sopa llamo al señor del Falcon",



Fig. 87. Langer, *HUM*® nº 97, enero de 1983.

actualizando el popular modo de asustar a los niños con el fantasmático y siniestro "hombre de la bolsa". Por su parte, Langer parodió la publicidad del Ford Falcon 1982: los autos giraban en una plataforma, y en lugar de bellas muchachas, cuatro hombres, vestidos de traje con solapas cruzadas, anteojos oscuros, bailaban y cantaban, armas en mano, el jingle del anuncio en una suerte de can-can, propio de un espectáculo musical (*H* nº 97, enero de 1983: 29. Fig. 87). Langer expuso como contradicción cómica y siniestra la publicidad que ofrecía un auto familiar, confortable y moderno con el uso que de ese vehículo hicieron las fuerzas de seguridad.

Desde su aparición, en 1962, el Ford Falcon se había hecho fama de automóvil familiar, resistente y perdurable, convirtiéndose en símbolo del pretendido ascenso económico de la clase media urbana argentina. Simultáneamente, fue el auto de las fuerzas de seguridad: verde oliva para los militares, y celestes y azules los de la Policía Federal. Sin embargo, en 1983, el Ford Falcon había pasado a ser símbolo del terrorismo de Estado, en especial, del momento del secuestro.

Qué sucedería con los "grupos de tarea" una vez establecido el estado de derecho era una pregunta que circulaba por *HUM*® y las respuestas dadas eran tan disparatadas como preocupantes. Un ejemplo es la historieta *La familia Falcon* de Meiji y Fortín que se burla de la adaptación de estos grupos criminales a las nuevas circunstancias. La idea de "familia" los asociaba (en idéntica metonimia) al estereotipo de la mafia siciliana pero también con "lo familiar" al remitir a la popular tira televisiva costumbrista de los años sesenta: *La familia Falcón*, telenovela creada precisamente para publicitar ese auto. En la parodia, la patota recibía un "trabajito" después de permanecer un tiempo inactiva. Uno de sus integrantes dudaba en aceptarlo ya que "viejo, estas ya no son épocas para nosotros... ¡estamos rejunados!". Con nostalgia este personaje agregaba "... hace cinco o seis años la cosa era distinta, nunca nos faltaba actividad... siempre trabajando, de luna a luna... ¡nos sentíamos tan útiles!". Finalmente, aceptaban pero con la condición de hacer algo para disimular el "auto verde, sin patente, super manyado" y se les ocurría "seguir en la misma pero con otra imagen", y en la última





Izq. Fig. 88. Lawry, *HUM*® nº 117 noviembre de 1983. Der. Fig. 89. Góngora, *HUM*® nº 114, octubre de 1983.

viñeta, se los veía andar por la calle, frente a la mirada desconcertada de los transeúntes, en un Falcon con un cartel en el techo que decía "Sonríe Dios te ama", en una puerta otro que decía "Vacune a sus hijos", en el baúl una bandera que decía "Las Malvinas son argentinas" y en la antena llevaban una flor (*H* nº 98, enero de 1983: 34-35).

Otro ejemplo, menos risueño, es la serie de chistes de Lawry titulada "Nos picanea la curiosidad: ¿Qué harán los torturadores?" publicada semanas antes de que Raúl Alfonsín, ya electo, asumiera la presidencia de la Nación. La presentación decía: "Para esta gente, ni olvido ni traición. Porque suponemos que no serán olvidados, ni dejados en el desamparo [...] Porque suponemos que el laburo de esta gente termina, ¿no? (*H* nº 117 noviembre de 1983: 42). En una de las viñetas, un matón le dice a un hombre envejecido y con muletas: "A usted lo andaba buscando. Yo lo torturé en el '77 ¿se acuerda? Bueno... a mí me despidieron sin indemnización y mi abogado me pide testigos. Por suerte no lo dejé tan mal. Se lo ve muy bien. ¿No me devolvería el favor?" (Fig. 88). Entre la sátira y el humor negro y absurdo se buscaba generar conciencia sobre los efectos perniciosos que tendría en el futuro democrático la impunidad de los torturadores (Fig. 89). En la transición, las metáforas, las alegorías y los mensajes implícitos, "entre líneas", para aludir al terror de Estado cedieron lugar a representaciones más explícitas y directas sin embargo, la excepcionalidad del proyecto de desaparición de personas no fue representada en todas sus dimensiones. A diferencia de expresiones artísticas como fue el Siluetazo, que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 y que consistió en la realización pública de centenares de siluetas de tamaño natural que se exhibieron en Plaza de Mayo y sus alrededores acompañando una marcha de las Madres[39], los *cartoons* se concentraron en la situación de secuestro y exceptuaron las instancias de confinamiento en campos clandestinos de detención, de tortura y exterminio (que formaba parte de las incidencias de la "desaparición"), las cuales

39. Sobre el *Siluetazo*, véanse Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008) y José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014).

pasaron a formar parte de lo éticamente no enunciable ni mostrable. Una excepción es un *cartoon* de Langer que no alude a la desaparición, sino a la tortura: un hombre es sometido a tormentos con picana eléctrica por dos matones, mientras un doctor, que lleva un brazalete nazi, ausculta su corazón (Fig. 90). De fondo suena la canción de León Gieco: "¡Sólo le pido a Dios / que el dolor no me sea indiferente!" (*H* nº 115, octubre de 1983: 91). La indiferencia de los torturadores y colaboradores ante el dolor ajeno quedaba plasmada en esta imagen tras la sanción de la ley de autoamnistía. La insignia nazi sugería las dimensiones sociales de los actos de tortura, como se venía sugiriendo en varios textos: no eran casos aislados, no eran "excesos" de la represión, sino que se trataba de un plan sistemático de destrucción equiparable al genocidio nazi.

No hubo otras imágenes con personas siendo torturadas. *HUM*® no publicó el tema en tapa como *Satiricón*, que había sido relanzada por Blotta. En su portada de marzo de 1984, se veía la cabeza de un hombre sumergida en agua bajo el título: "Si no compra este número, le hacemos el submarino" (*S* nº 31, marzo de 1984, ver Fig. 99 en el capítulo 5). En ese período ambas revistas expresaban distintos umbrales de tolerancia hacia el dolor y la violencia, lo que en *HUM*® era una excepción (ya que predominó la risa satírica dirigida a los perpetradores) en *Satiricón* aparecía como la regla, en la medida en que quiso volver a ser la revista frívola y sin límites de antaño.

En *HUM*®, los *cartoons* reforzaron la estigmatización de las patotas y los militares como torturadores. Uno de Lawry anuncia: "Congreso Mundial de Torturadores" y varios matones –reconocibles por su atuendo– charlan copa en mano y se reconocen entre sí con premios como: "SEGBA - Premio al consumo", "Cinta adhesiva de la popularidad" y "West Point - Premio de oro". En eso, uno de ellos pregunta enojado: "¡¿Quién es el infiltrado que le pidió documentos al general Camps?!" (*H* nº 119, diciembre de 1983: 147). El general Ramón Camps fue jefe de la Policía Bonaerense y de la Policía Federal, parte del sector "duro" de las fuerzas armadas, y responsable del secuestro y las torturas del director del diario *La Opinión*, Jacobo Timerman, entre innumerables otras víctimas (de hecho, un grupo de centros clandestinos de detención y tortura se conoció como Circuito Camps). Hubo pocos *cartoons* que denunciaron con nombre y apellido a los torturadores, este fue uno de ellos.

Apelando a una risa tragicómica, *HUM*® demostró mesura en un campo discursivo y visual donde "la matanza se volvió [...] *una realidad inmediatamente presente*" (Novaro y Palermo, 2003: 483, énfasis en el original). Los medios de comunicación sometieron a sus lectores y espectadores a una sobreexposición de imágenes, testimonios y relatos desgarradores que generaron incredulidad ante sus dimensiones, que deban sensación de ser irreales. A partir de fines de 1982, las publicaciones de interés general que al inicio del "Proceso" se mostraron entusiastas militantes de la "lucha antisubversiva", combinaron en sus páginas eventos frívolos con imágenes y relatos sobre el horror, incluidas las declaraciones de varios jefes militares,



Fig. 90. Langer, *HUM®* nº 115, octubre de 1983.

exponentes de los sectores más duros, que abrieron grietas en el pacto de silencio e hicieron una defensa pública de los métodos utilizados u otros, arrepentidos, que aportaron datos de lo que sabían al respecto. *Satiricón* se sumaba a ellos; en cambio *HUM®* optó por denunciar la trivialización de la masacre al señalar con amarga ironía: “El único lugar donde los desaparecidos reaparecen es en la televisión” (*H* nº 105, mayo de 1983: 23). En febrero de 1984, *El Porteño* bautizó este ingreso del terror en los medios masivos de comunicación como el “show del horror”.

En febrero de 1983, Bignone anunció que la fecha de las elecciones sería el 30 de octubre; en ese interregno *HUM®* evitó que las pujas interpartidaria se impusieran e insistió en definir el conflicto político entre dictadura y democracia. Para Tomás Sanz esto se debió a que “había la postura general contra la dictadura y después no había posiciones tan definidas –digamos ‘yo soy peronista’–. Era todo un sentido político un poco más amplio” (entrevista, 17 de diciembre de 2010). En cambio, Carlos Trillo recordaba a la redacción de la revista como un espacio pluripartidario: “En la época de la dictadura todos los colaboradores teníamos un enemigo claro, entonces, en general, coincidíamos todos con todos y con todo” (entrevista de Vazquez, L., 2009). Sin embargo, declaraciones de Enrique Vázquez a la revista *La Semana* generaron fricciones en el *staff*. Vázquez había intentado explicar la gama de posiciones que convivían en la redacción de *HUM®* pero sus palabras “parecieron tomar el incierto –y generalmente criticado por nuestra misma publicación– rumbo de los tomates: el de la ‘etiquetación’ [sic]” (*H* nº 99, febrero de 1983: 16). Sintéticamente, Vázquez había dicho que “Grondona White es un liberal británico de pura cepa. Aquiles Fabregat es apolítico. Y Tomás Sanz se define como escéptico de derecha”.

De inmediato, en una breve columna titulada “La ‘interna’ de *HUM®*”, cada uno de los involucrados se despegó de la etiqueta recibida: Grondona White porque era argentino y “no acepta aquella definición ni como esquema prototípico”; Fabregat porque había dejado Uruguay tras el golpe de Estado y, con ironías se señalaba que “su apoliticismo es tan singular que no hacía

muy confortable su permanencia allá", y finalmente, Sanz "está buscando algún otro 'derechista' (¿por qué no fascista?) que, como él, haya firmado solicitadas pidiendo por los desaparecidos o que comparta la línea general de la revista, sobre todo en lo que se refiere a la urgente ida sin retorno del gobierno de facto". Incluso si las caracterizaciones de Vázquez hubiesen tenido sustento de verdad, ser liberal, de derecha o apolítico eran identidades políticas percibidas como negativas para el arco democrático del cual *HUM®* se decía vocera: había que despojarse de ellas.

Meses más tarde, con motivo de su quinto aniversario, la revista proclamó su triunfo en la lucha contra la dictadura. A modo de línea de tiempo, desplegó su "Breve historia de *HUM®* (y del país)" con una selección de sus portadas que funcionaba como hitos de esos cinco años. Después de un comienzo "tímido", había entrado "modestamente" en la historia del país. El relato terminaba con el número secuestrado, este era "la culminación de una guerra –no declarada pero evidente– entre el Proceso y los medios independientes que luchan por la libertad de expresión" pero quedaba pendiente la "otra guerra", la del país, que culminaría definitivamente con la asunción de un presidente democrático (*H* nº 106, junio de 1983: 5).

La confrontación era entre democracia y dictadura, y únicamente en los reportajes el espacio democrático desplegó su diversidad. Entre 1982 y 1983, Moncalvillo entrevistó a los principales exponentes del arco partidario: Arturo Illia, Oscar Alende, Antonio Cafiero, Hipólito Solari Yrigoyen, Ronald Crosby, Pablo González Bergez, Jorge Taiana, Federico Storani, Néstor Vicente, Saturnino Montero Ruiz y Héctor Sandler. Por su parte, el humor gráfico y las notas de opinión no participaron en las luchas interpartidarias. Hubo muy pocos chistes sobre los dirigentes partidarios. Estos se burlaron de Álvaro Alsogaray y de la UCD (que él presidía) por no tener afiliados, hubo apenas un chiste sobre el gesto de Alfonsín de tomarse las manos y otro, sobre la atracción que el líder radical generaba en la juventud: se debía a que se teñía de blanco la mitad de su bigote para mimetizarse con Charly García. También hubo pocos chistes sobre el peronismo: en uno, un secretario del partido busca alquilarle el bombo a un grupo folclórico y otro se burlaba de Isabel Perón aduciendo que ni sus propios seguidores querían que regresara al país.

Enrique Vázquez también evitó la polarización en el arco partidario. Hubo apenas una nota dedicada al "riesgo" de una división insalvable entre radicales y peronistas. Dos hechos, previos a las elecciones, generaron el temor de repetir la alternativa electoral al estilo de 1946, "Braden o Perón". Uno era un enfrentamiento entre las columnas radicales y peronistas que fue evitado por la juventud intransigente en una marcha por los derechos humanos y el otro, una encuesta preelectoral que decía que el más del 55% de los encuestados "jamás votaría" a Isabel Perón y más de un 45% rechazaba a los candidatos Lorenzo Miguel, Massera y Álvaro Alsogaray. Los candidatos menos rechazados eran Oscar Alende (12,5%), Raúl Alfonsín (15,2%) e Ítalo Luder (15,6%).

Vázquez analizaba el resultado de la interna del Partido Justicialista que había consagrado a Luder como candidato presidencial y señalaba los desafíos que tenía que afrontar para diferenciarse de Alfonsín, quien ya había hecho pública su propuesta. Además, señalaba la ausencia de un sector "renovador" de izquierda en el peronismo (aunque omitía las causas de esa ausencia: la feroz represión que había sufrido ese sector incluso desde el gobierno de Isabel Perón, como recordará Soriano en una de sus columnas) como sí lo tuvo el radicalismo. De hecho, resaltó que, gracias a la llegada de Alfonsín, el radicalismo ya "nunca más será lo que fue" debido a que se había transformado en una fuerza "reformista, progresista y movimientista" (*H* nº 111, agosto de 1983: 8).

Si bien la simpatía de Vázquez por la propuesta alfonsinista era inocultable, se empecinó en sostener que el 30 de octubre se definía un modelo de país y que el mayor enemigo de la democracia no era Herminio Iglesias, el candidato a presidente del peronismo, sino las fuerzas armadas y la "Patria financiera" porque "lo que no va a ser fácil de resolver es el asunto de la deuda externa y esta virtual entrega de la soberanía a nuestros acreedores del norte" (*H* nº 114, octubre de 1983: 19). Para combatirlos, Vázquez llamó a construir una democracia que no fuera meramente formal, había que "ganar la calle" y desmontar la cultura política argentina basada sobre una sociedad con una estructura corporativa: "Después de 50 años de ataduras totalitarias, el 30 de octubre podemos votar por la libertad individual, la justicia social, la democracia y la definitiva independencia externa" (*H* nº 113, septiembre de 1983: 19).

El apuntalamiento que *HUM®* hizo del tránsito a la democracia no estuvo exento de acusaciones y amenazas que buscaban minar su propósito. En la sección "Nada se pierde", los editores decían no tener más remedio que, como los políticos, "salir al cruce de versiones infundadas" que insinuaban que el directorio de La Urraca estaba integrado por miembros de las fuerzas armadas (*H* nº 112, septiembre de 1983: 7). Si bien desestimaron la acusación, en el editorial del número siguiente dieron explicaciones y en una demostración de fuerza, exhibieron el "Premio 1983 a la mejor revista satírica del mundo" que acababan de recibir en Italia[40]. También cargaron contra Oscar Castrogé, un declarado nazifascista, a quien responsabilizaban de las pintadas "tristemente jocosas" que aparecieron en el frente del edificio de la redacción y de algunos comercios aledaños acusando a *HUM®* de subversiva, de pornográfica y de haberse "vendido" (*H* nº 113, septiembre de 1983: 6).

En el editorial decían ya haber respondido en varias ocasiones a la pregunta sobre quién estaba "detrás" de la revista y en cambio era mejor responder: "¿Detrás de qué estamos nosotros?" (*H* nº 113, septiembre de 1983: 5). La respuesta fue una nueva definición de *HUM®*: "Estamos desde siempre, detrás de principios inalterables: combatir la intolerancia, la

---

40. La obtención de este premio y sus implicancias se retoman en el próximo capítulo.

arbitrariedad, la mentalidad fascista", en oposición a un gobierno cuyos "actos llevan el sello de la muerte –intelectual y física–". Su posición era, como insistentemente señaló Enrique Vázquez, rescatar los valores de la vida. También la revista aclaró que se sostenía gracias a los lectores, que "jamás se nos acoplaron siguiendo una línea política partidista ni intereses de sector". Sin embargo, la necesidad de explicar estas cuestiones se debía a sus reclamos y a que decían alejarse de *HUM®* porque no era peronista o más aún: porque era "anti-peronista". La respuesta fue: "Aun habiendo peronistas entre sus colaboradores, nadie podrá hablar de defraudación o de actitud camaleónica porque la revista jamás se planteó ser un órgano **de** o **contra** tal o cual partido. Tampoco *HUM®* es radical, aunque haya radicales en ella". Eran los propios lectores los que presionaban y ponían en jaque al frente antidictatorial y a los esfuerzos de la revista por mantener la disputa política en el plano de la dictadura contra la democracia. A pesar suyo, a medida que se acercaba la fecha de las elecciones, se imponía la histórica división bipartidista entre radicales y peronistas.

Incluso dentro de la redacción los posicionamientos partidarios fueron prevaleciendo. Si inicialmente en la revista no había colaboradores afines al radicalismo como sí los había al peronismo y a la izquierda, fue en 1982 cuando esta opción se volvió una alternativa. Incluso para el propio Cascioli quien si de algo estaba seguro era que no quería que ganara el peronismo. Cascioli se sentía atraído por la opción de izquierda encabezada por Oscar Alende y según Enrique Vázquez fue él quien lo llevó al radicalismo (entrevista, 18 de mayo de 2011). Vázquez le organizó dos almuerzos uno, con Alfonsín que fue un éxito y otro, con Alende que fue un desastre. El problema fue que líder del Partido Intransigente quiso elogiarle las caricaturas de tapa de la revista y lo confundió con Caloi[41]. Vázquez recuerda que después de ese error estaba todo perdido: el almuerzo siguió pero Cascioli se había "desconectado, estaba en otra". Oche Califa coincide con Vázquez en que Cascioli prefería a Alende pero cuando se vislumbró que Alfonsín podía ganarle a Lúder, "eso volcó a mucha gente al alfonsinismo" (entrevista, 20 de mayo de 2011).

HUM® aclaró que, más allá de quién ganase en las elecciones, seguiría fiel a sus principios. La independencia periodística que la caracterizaba "no se prenderá del brazo de ningún gobierno". Previendo un triunfo peronista, agregaba:

> Ningún gobierno será "amigo" nuestro. Tradicionalmente –pero no por oposición sistemática o interesada– el humorismo político agudo y crítico, ha sido "enemigo" del poder. Lo que está por verse –y no por parte nuestra– es hasta qué punto esa "enemistad" va a mantenerse en los límites de una sociedad democrática y civilizada. [...] Ninguna publicación periodística, con su apoyo o su crítica, va a decidir los des-

41. Hay que reconocer que las firmas de Cascioli y Caloi tienen cierto parecido y pueden confundirse.

tinos del país. Pero la actitud del futuro poder ante la prensa, será un buen botón de muestra de cómo viviremos la democracia que estamos por conseguir (*H* n° 113 septiembre de 1983: 5).

Hacía más de dos años que *HUM®* no reivindicaba su condición de publicación humorística y lo hacía en una coyuntura crucial como incierta, percibiendo la importancia de lo que estaba en juego el 30 de octubre. Si bien la revista no quiso posicionarse partidariamente, implícitamente aludió a los temores de futuros golpes de Estados si el triunfador era el peronismo. La historieta *Los Inmortales*[42] del búlgaro nacionalizado francés Enki Bilal, publicada originalmente en la revista francesa *Pilote*, fue el modo de llamar a la reflexión y procesar los miedos y la incertidumbre ante el futuro que se abría. Publicada en un suplemento a color de ocho entregas coleccionables, esta historieta del género fantástico narraba "Una historia tremenda, situada en París en el año 2023, en vísperas de una 'mascarada electoral', donde la violencia es dueña y señora, mientras lo cotidiano se mezcla con lo imposible" (*H* nº 111, agosto de 1983: 118).

El humor gráfico expresó los temores de que las elecciones no se llevaran a cabo. La urna electoral se convirtió el símbolo por excelencia para aludir a las elecciones, era efectiva para representar a la oposición entre democracia y dictadura. Incluso, fue tapa en la primera quincena de octubre: un militar se transfiguraba en urna y se negaba a abrir la boca para que los ciudadanos depositaran su voto (*H* nº 114, octubre de 1983). Sin embargo, la "carrera electoral" llegó a su fin: los principales contendientes –Luder y Alfonsín– estaban, como en una competencia de embolsados, cerca de la meta y los militares se querían "matar" (*H* nº 115, octubre de 1983). Finalmente, se los pudo despedir con una patada en el "trasero" y Bignone tuvo que apresurarse a enmendar la banda presidencial, tajeada después de siete años de "Proceso", para entregársela a su sucesor. Así representaban sintéticamente Izquierdo Brown y Cascioli la coyuntura. En el editorial de octubre, *HUM®* no ocultó su euforia y antes de que las elecciones sucedieran exclamó: "¡Ganamos, Doctor!" y con un texto revulsivamente adulador se puso bajo las órdenes de Don Ítalo Raúl Ludonsín, cuyo retrato era un híbrido entre el candidato radical y el peronista (*H* nº 115, octubre de 1983: 5). A primera vista resultaba desconcertante y luego, gracioso. *HUM®* recordaba su primera tapa y celebraba que, más allá de quien fuera presidente, la democracia y el pueblo les habían ganado al autoritarismo, a los militares, a la "oligarquía" y a la "Patria financiera".

El triunfo de Raúl Alfonsín fue inesperado: el candidato radical se impuso con el 51,7%. Los principales sorprendidos fueron los peronistas, confiados de sus pasadas victorias en las urnas. Alfonsín era el guapo que se llevaba a la hermosa República, mientras le ponía un brusco freno a un "distinguido" Bignone (*H* nº 118, diciembre de 1983. Fig. 91). El título anunciaba el

42. Su título original era *La Foire aux Immortels* y se trató del primer tomo de la Trilogía Nikopol que el autor tardó una década en completar.

inicio del gobierno popular: "¡No me importa tu pasado...!, frase del tango "La última" de Julio Camilloni y Antonio Blanco. Un nuevo período histórico se inauguraba con numerosos desafíos, entre los cuales estaba que el "Proceso" fuera *la última* dictadura militar.



Fig. 91. Izquierdo Brown y Cascioli, *HUM*® nº 118, diciembre de 1983.

Con el resultado electoral, los esfuerzos por mantener la concordia entre radicales y peronistas se fueron diluyendo, no tanto porque ya se hubiese definido el ganador, sino por la indignación y el rechazo generados por Herminio Iglesias, candidato a gobernador por la provincia de Buenos Aires por el Partido Justicialista, cuando quemó un ataúd con la insignia de la UCR en el acto de cierre de campaña. La asociación entre peronismo y violencia fue inmediata como quedó expresada en un *cartoon* de Góngora en que un dirigente les pregunta a los "muchachos" cómo les fue y estos responden: "¡Una barbaridad! Hoy pegamos como cincuenta", "¿Cincuenta carteles?" pregunta el dirigente, "No. Cincuenta radicales..." (*H* nº 116, noviembre de 1983: 126). Un cabezal decía: "Humor popular espontáneo: en el '55 el peronismo quemó iglesias, en el '83 Iglesias quemó al peronismo" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 29). Por su parte, Daniel Paz sugirió que la violencia no era privativa de un partido: ante una pelea entre radicales y peronistas –donde unos dicen "los vamos a reventar" y los otros, que los van a matar– unos matones comentan que las elecciones "no vivieron tal mal...ya nadie se acuerda de nosotros" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 37). Estos hechos y sus representaciones dejan en evidencia que más allá de las prédicas contra la violencia para la resolución de los conflictos políticos, esta aún seguía siendo un medio utilizado entre ciertos sectores politizados de la sociedad.

Después del 30 de octubre las reflexiones sobre el triunfo de Alfonsín y sobre la derrota del peronismo fueron a la par. Norberto Firpo, Osvaldo Soriano y Enrique Vázquez escribieron al respecto y Mona Moncalvillo entrevistó a Norberto Forlino, intelectual peronista ("marginado por sus pares por no integrar ninguna camarilla", según fue presentado), quien ofrecía su interpretación de lo sucedido. Para Firpo, el revés del peronismo en las urnas se había debido a la miopía de los adalides del movimiento que no percibieron que recuperar prácticas y mitos del pasado era contraproducente, "la gente quería disfrutar del aire fresco que prodigan las ventanas que

dan al futuro” (*H* nº 116, noviembre de 1983: 126). Para el columnista, había quedado demostrado que no se puede “gobernar desde el cementerio” –por las constantes referencias a Perón– así como entre 1974 y 1976 no se pudo “gobernar con el Zodíaco”, en obvia alusión a López Rega. Firpo reconocía al peronismo como un resorte fundamental de la vida institucional del país pero a la vez señalaba que necesitaba una autocrítica. Solo así –desprendiéndose de la “aberración verticalista”, de los “vivarachos” que nombraban a Perón en vano y del anquilosamiento de estructuras que jaqueaban su naturaleza democrática– podría capitalizar la experiencia y convertir el “bochorno” en triunfo. Y si lo lograba, la derrota en las urnas significaría que “la era de la necrofilia y los patoteros ha quedado definitivamente atrás”.

Enrique Vázquez coincidía con Firpo. El 30 de octubre se había impuesto en la sociedad una idea que trascendía los lemas de campaña: “Renovación y cambio”, pero Osvaldo Soriano no lo había visto así, antes bien entendió que se había gestado una “coalición del miedo” a los fines de evitar que el peronismo accediera al poder. Desde su exilio en París, el escritor hacía una crítica desde una izquierda peronista que, como él mismo reconocía, había sido destruida por la represión. Hablaba en nombre de los trabajadores que “siguen siendo el motor de la Historia”: ese era un recuerdo de la fórmula de Marx. Soriano criticaba a los dirigentes peronistas, a las “buenas conciencias” de izquierda, a los intelectuales, a Alfonsín y entendía que su triunfo era una “bofetada” para la clase trabajadora que le propiciaba la alianza de la clase media con la pequeña burguesía y la derecha liberal. Esta “coalición” respiraba aliviada –decía el periodista– porque “los hampones de Avellaneda, los facinerosos que controlan los sindicatos, los nazis que manejaron universidades, habían sido derrotados” (*H* nº 116, noviembre de 1983: 36-37).

La redacción se llenó de cartas, e hizo falta realizar una selección que se publicó bajo el título “El país contra Soriano” (*H* nº 118, diciembre de 1983: 19-20). Los lectores le respondieron al escritor exiliado, asegurando que estaba leyendo mal la realidad argentina, ya que la “bofetada” había sido contra el proyecto autoritario y que los trabajadores eran también quienes la habían aplicado. Esos lectores, que también se proclamaron trabajadores, decían haber dado un gran suspiro de alivio tras el resultado electoral. Los párrafos de las cartas reproducidos tenían al pie una nota de la redacción en que se defendía la nota del escritor, a la cual se asignaba el calificativo de honesta –“como todo lo que él hace”– al señalar un sentimiento de temor reconocido por muchas de las cartas. Así, lo demás eran puntos de vista que cabían en toda publicación democrática como *HUM®*.

Después de este desencuentro, Soriano morigeró el tono de sus notas y redirigió la crítica a la dictadura y a quienes aún eran aliados de los militares. En “La paranoia de la derecha” denunciaba a “los ideólogos del futuro golpismo”: los diarios de la “oligarquía y la patria financiera” y a las revistas del “nacionalismo fascista” que habían acusado a Alfonsín de estar rodeado de “izquierdistas y socialdemócratas” (*H* nº 117, noviembre de 1983: 27-29).

De este modo, se puso en sintonía con Enrique Vázquez, quien se había mostrado muy efusivo a propósito del triunfo radical –"la Argentina empieza una historia nueva, distinta y mejor"– y conciliador con las "masas peronistas", porque no perdieron ellas sino la "cúpula prepotente que encarna todo lo que quisiéramos dejar atrás: el matonaje, la patota, la supresión del diálogo" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 28). Y con su ya probada postura de mirar "hacia delante", llamaba a preservar al presidente electo hasta el fin de su mandato porque "hemos pagado con sangre, sudor y lágrimas el derecho a elegirlo. Sepamos ahora conservarlo" porque el "enemigo" tenía varios frentes y no era la patota ni los "conchetos irresponsables" sino la Sociedad Rural, el Opus Dei, los militares y sus logias, y la banca. Se había cambiado el país, "dimos vuelta la abominable página del libro de la historia" pero aún había cosas que aprender, o así lo veía Vázquez para el peronismo y también para el radicalismo. El primero debía democratizarse internamente sin perder su identidad ideológica y desprenderse de la "patota prepotente", y el segundo, debía renegar del "gorilaje que perpetúa las antinomias y contradice la convocatoria del presidente electo".

Sin embargo, esta postura de Vázquez no se tradujo en complacencia hacia el presidente electo. La primera crítica se publicó antes de que Alfonsín asumiera el poder, ante los anuncios de su gabinete. El columnista le advirtió al ministro de Defensa designado, Raúl Borrás: "Usted se está cavando su propia fosa, que puede ser también la fosa de todos" (*H* nº 117, noviembre de 1983: 21). Borrás reemplazaba a Juan Carlos Pugliese, quien finalmente fue presidente de la Cámara de Diputados, y tendría en sus manos la reestructuración de las fuerzas armadas. Como lo sintetizó el título de una serie de *cartoons* de Limura con respecto a esta cuestión: "El que no cambia todo, no cambia nada" (*H* nº 116, noviembre de 1983: 34-35) y ese parecía ser el temor de Vázquez ante el cambio de ministro. Sin embargo, "la impaciencia desestabilizadora", como él mismo tituló su columna de diciembre, también lo llevó a redefinir los blancos de sus denuncias.

El traspaso de mando se adelantó con respecto a la fecha inicialmente prevista y se realizó el 10 de diciembre, día de los Derechos Humanos según las Naciones Unidas. En *HUM®* coexistían las expectativas y el entusiasmo con el temor. La sensación de triunfo se fue apagando frente a una realidad aún plagada de obstáculos. Entretanto, la revista advertía sobre los seis "largos" años de gobierno que Alfonsín tenía por delante y, como titulaba Alfredo Grondona White su serie de *cartoons*: "Ojo, que la democracia es aburrida" (*H* nº 117, noviembre de 1983: 23. Fig. 92). Una vez conquistada la democracia y con el anhelo –presentado como certeza– de que "se va a acabar, esa costumbre de temblar", las opciones pasaban a ser "aburrimiento o golpe de Estado". El fin del miedo y del peligro cotidiano daba lugar a la monotonía, y había que acostumbrarse a ella.

Por su parte, Luis Gregorich se refirió a la despedida del "Proceso". Como en anteriores ocasiones, el columnista se identificaba con quienes en 1976 se habían mostrado tolerantes o habían dado un respaldo tácito al golpe.



Fig. 92. Alfredo Grondona White, *HUM®* nº 117, noviembre de 1983: 23. (Archivo Alfredo Grondona White -gentileza María Cristina Thomson).

Su caso era el de otro "emigrado", en el sentido decerteausiano, es decir, su crédito a las fuerzas armadas se había ido socavando con los años hasta volverse total descrédito. Sin embargo, no era este punto lo más llamativo, sino el llamado al olvido que hizo y que generó la reacción, en especial, de Graciela Fernandez Meijide que escribió una extensa carta, que *HUM®* publicó con el título "Que no haya penas ni olvidos", en que reclamó por el contrario: memoria. Gregorich había pedido "proceso al Proceso" y que su pesado legado fuera liquidado de forma drástica e inmediata, y "Después, olvidémosnos" porque, decía, "No vaya a ser que [...] sus perversidades [...] las convirtamos en artículo de consumo para el hambre de sensacionalismo de la opinión pública" (*H* nº114, octubre de 1983: 31). Al igual que Vázquez, Gregorich llamaba a construir un nuevo país, a consolidar la democracia, fortalecer el estado de derecho, construir una economía más igualitaria, una educación y una cultura libres y "que nunca más la peste autoritaria vuelva a ensombrecer una tierra que nos merecemos confiada y generosa". Fernández Meijide coincidía con Gregorich (a quien consideraba un estimable amigo) en todo, menos en su convocatoria al olvido. La exponente de la APDH reclamó no olvidar "nunca" las atrocidades cometidas ni quiénes habían sido los responsables y sus cómplices. Además, entendía que no todos los

argentinos sabían lo que había pasado ni sabían la verdad, y que por eso mismo había que recordar e informar. Que todos los trabajadores, los estudiantes universitarios y secundarios, los abogados, los religiosos supieran que hubo dirigentes sindicales, estudiantes, religiosos y abogados que fueron presos, secuestrados y desaparecidos o asesinados por reclamar y luchar por mejores condiciones de trabajo y de salario, por una universidad "abierta para todos, creativa, nacional, independiente", por haber hecho una opción evangélica a favor de los pobres y los perseguidos, por haber defendido a los presos políticos, aconsejar a familiares de otros desaparecidos o haber presentado *habeas corpus*.

Su misiva terminaba invitando a Gregorich a escribir la historia, a rechazar la amnesia y en términos más amplios, a representarla de los más diversos modos que la cultura permite:

> Hablarla, escribirla, filmarla, teatralizarla. Debemos decir que hubo argentinos que torturaron, que mataron, que robaron, que atropellaron, que despreciaron al pueblo en obediencia a una doctrina que nos es extraña. Y sobre todo, diremos que ellos nos legaron esta monstruosa figura de la "desaparición forzada de personas" [...] Tendrá que saberse todo lo que pasó hasta el hartazgo, hasta la náusea para que el conocimiento del horror nos haga reaccionar serenamente en un gran grito de repulsa. ¡Nunca más! Nunca más nadie dueño de la vida, de la libertad, del honor de otra persona (*H* nº 116, noviembre de 1983: 20).

Los editores de *HUM®* se reconocieron en las palabras de esa lectora. Como explicaron, la carta era reproducida en extenso porque "lo que cuesta en espacio, lo vale" y entendía que sus lectores lo notarían.

La llegada de la democracia generó nuevos cambios en la propuesta de la revista. Luis Gregorich se alejó después del triunfo radical y, como se dijo, Graciela Fernández Meijide se incorporó como colaboradora. El crítico literario y funcionario se despidió de sus colegas y lectores en una carta abierta que recapitulaba su trayectoria desde el año 1976 cuando había integrado el *staff* de *La Opinión* y su posterior paso por *Vigencia*, *Medios & Comunicación* y *Clarín*. Explicaba que ser parte de *HUM®* fue algo "distinto", fue:

> La posibilidad renovada [...] de escribir con absoluta libertad sobre todos los temas que me importaran, especialmente sobre los políticos. [...] Pude recobrar mi voz con todas sus modulaciones y matices. Nadie me prohibió nada ni me pidió que fuera prudente, dije lo que tenía que decir, y –esta vez sí– la responsabilidad de lo que no dije es sólo mía, depende exclusivamente de mis propias limitaciones (*H* nº 117 noviembre de 1983: 14).

Gregorich confirmaba de cara al lector que lo proclamado por *HUM®* se traducía en hechos concretos dentro de la editorial. También explicaba que su alejamiento se debía a que iba a asumir un cargo en la función pública del gobierno de Alfonsín: "Esto hace que tenga un impedimento ético para

seguir escribiendo de política en un órgano independiente como *HUM®*". Gregorich no fue el único colaborador de la revista de Cascioli en ocupar un cargo durante la gestión alfonsinista. Aída Bortnik, Santiago Kovadloff, Mario "Pacho" O'Donnell también lo hicieron, y Jorge Sabato falleció unas semanas antes de que se consumara su designación.

En 1983 *HUM®* se posicionó en el centro de la escena cultura y política, asimismo llegó a su máximo histórico en ventas con un promedio anual de 5.156.602 ejemplares vendidos (al año siguiente bajaron a 3.638.964 y en los posteriores la cifra se redujo aún más). Entre las publicaciones consultadas, *HUM®* se posicionó en segundo lugar después de *Gente*, que vendió 8.188.072 ejemplares. Eso confirmaba que había desplazado finalmente a *Radiolandia*. El campo de la prensa periódica quedaba distribuido entre dos opciones contrapuestas: *Gente*, exponente de la cultura comercial y *HUM®*, del progresismo. En términos cuantitativos, nunca logró imponerse a la primera. Las opciones culturales y mediáticas ofrecidas por quienes priorizaban las pautas del mercado fueron las elegidas por la mayor parte de la sociedad argentina en el período que se extiende a lo largo de los años setenta y ochenta. Sin embargo, *HUM®* dejó su sello imborrable en el espacio cultural y político.

CAPÍTULO 5

HUM®, Ediciones de la Urraca y el proyecto alternativo de cultura masiva

En el ambiente periodístico nacional, se nota una especie de corriente a favor de los valores reales y en contra de la mediocridad. No estamos hablando, por supuesto, de las grandes editoriales sino de esfuerzos aislados de pequeños pero bienintencionados editores.
HUM® nº 74, enero de 1982

Una vez que aparece el medio aparece la gente; y para que esa gente esté en el país y se desarrolle en el país, tienen que aparecer los medios. Entonces, se hicieron esos intentos... Fueron proyectos fracasados y se pagaron con el éxito de HUM®.
Andrés Cascioli (1988)

En marzo de 1976, la dictadura militar clausuró el espacio público para las manifestaciones disidentes lo cual significó la crisis del campo de la cultura masiva. Esta situación comenzó a revertirse muy lentamente a partir de mediados de 1978 gracias a una vacilante e imprecisa distención del régimen. El Campeonato Mundial de Fútbol abrió una grieta que *HUM*® se mostró dispuesta a ampliar para reconstruir los entramados de la "red estructurante para la comunicación" (Habermas, 2001); así, constituyó un espacio crítico en el cual productores culturales que estaban relegados y replegados contaron con una fuente de trabajo y la posibilidad al reencontrarse entre sí y con su público al expresarse y difundir su obra. Alrededor de la revista de Cascioli tomó forma un proyecto editorial y, en términos más amplios, de intervención en la cultura que abarcó varios de los intereses culturales y mediáticos de una fracción de la clase media argentina, aquella que se identificaba con la imagen de lector "inteligente" que *HUM*® construyó; por ende, había una creencia y una voluntad compartidas de "supera[r] ampliamente la mediocridad general".

La peculiar cosmovisión que *HUM*® configuró en torno a sentimientos y valores como la inteligencia, la reflexión y la risa crítica, más la tolerancia, la libertad, la seriedad y el compromiso, no quedó encerrada en su propuesta editorial, sino que la superó ampliamente y de modo novedoso. El acompañamiento que tuvo la revista por parte del público, la buena recepción que tuvo entre sus pares, y la decisión de Cascioli de reinvertir el dinero que *HUM*® generaba fueron fundamentales para el surgimiento de nuevos proyectos y de redes y formas laxas de organización que excedie-

ron el recinto del humor gráfico y la historieta ya que abarcó a la cultura masiva en su conjunto. De este modo, los sentimientos y puntos de vista antes dispersos se objetivaron, es decir, se organizaron e institucionalizaron en una nueva posición en el campo de la cultura masiva, que contribuyó a la reconstrucción del tejido cultural y mediático que la dictadura había desperdigado y fracturado.

Después del repliegue y la crisis de las posiciones en el campo representadas por la cultura politizada y la cultura moderna, entre 1978 y 1980 comenzó lentamente a articularse y reconfigurarse un polo del campo crítico –más tarde, opositor y "resistente"– de la cultura dominante: la cultura comercial. La formación de esta nueva posición permitió la reconquista de la autonomía conculcada y la reconstrucción de la estructura dualista que, según Bourdieu (2005), configura a los campos. En otras palabras, la cultura masiva –y como parte de ella el humor gráfico y la historieta– volvió lentamente a estar sujeta a sus propias leyes y a diferenciarse en polos opuestos. El nuevo espacio que se estructuró fue crítico y alternativo, reunió a los sobrevivientes de la cultura politizada y de la moderna. Con sus diferencias, esas dos corrientes estaban en pleno proceso de abandonar o de moderar y domesticar sus ansias revolucionarias de cambio social que los había guiado antes de la dictadura. Así, una nueva posición, la "progresista", reunió en el campo de la cultura masiva a quienes nunca adhirieron a la dictadura militar y a los "emigrados", según la metáfora propuesta por De Certeau (2004), los que dejaron de adherir a instituciones que antes les resultaban creíbles y con autoridad.

Entre 1978 y 1983, *HUM®* fue el centro neurálgico de dicho proceso de reconstrucción de la cultura masiva. En ella y en los emprendimientos de Ediciones de la Urraca y de Cascioli como editor y empresario, se nucleó gran parte de la oposición cultural a la dictadura militar; y antes que tener pretensiones vanguardistas, su preocupación fue recuperar y reconstruir lo destruido por el accionar sucesivo de la Triple A y de la dictadura militar. Asumiendo esa finalidad, sus integrantes actuaron, produjeron, generaron hábitos y estructuraron valores y sentimientos. También desde esa posición, reconocieron a sus colegas y contrincantes, en su mayoría exponentes de la cultura volcada exclusivamente hacia el mercado, e ignoraron a los que no lo eran: las producciones culturales y mediáticas producidas para un público restringido, fuesen estas expresiones del mundo intelectual o experiencias *under* que se desplegaron en dictadura.

Veamos entonces la nueva trayectoria de aquello que comenzó como el reencuentro de un grupo de amigos dispersos alrededor de una publicación periódica que les permitía trabajar de aquello que "mejor sabían hacer". Esa senda derivó, primero, en el reencuentro de una generación de dibujantes y en la construcción de una identidad, la de "humoristas", segundo, en la consolidación de una empresa editorial: Ediciones de la Urraca, dirigida por Andrés Cascioli, y, tercero y por sobre todo, en la reconstrucción y reactivación del campo de la cultura masiva a partir de organizar y estructurar una mirada particular del mundo que delineó los contornos de una

posición alternativa que, retrospectivamente, podemos considerar uno de los gérmenes del progresismo cultural que se desplegó con fuerza una vez que se consumó el retorno a la democracia.

El humor gráfico como tradición, espacio de sociabilidad y de consagración

Conscientes de la crisis en la que estaba el humor gráfico, los nucleados en la redacción de *HUM®* se mostraron ávidos de recuperar y reactivar el campo; Cascioli como editor fue clave para ello y su revista rápidamente se convirtió en la principal vidriera de la producción local y en una instancia de valorización del género y el mercado. También contribuyeron a esta revitalización las exposiciones y muestras de humor gráfico e historieta que se organizaron a menudo desde 1978. No sólo dieron existencia pública a las obras y a sus agentes productores y editores, sino que fueron espacios de sociabilidad y de consagración. Para los dibujantes, fue una posibilidad para entrar en contacto con el público y con colegas; además, esos ámbitos podían funcionar como reaseguro frente a cualquier amenaza que pudieran sufrir individual o colectivamente por parte del poder represivo y censor de la dictadura.

Entre 1978 y 1980, *HUM®* acompañó la participación entusiasta de sus dibujantes, guionistas y editores en las exposiciones y muestras, e incentivó al público para que asistiese, abonando la imagen de una cultura en recuperación a partir de actividades y espacios aunque marginales, autorizados. Estas exhibiciones tenían sus antecedentes en las Bienales de Humor e Historieta que se habían desarrollado en 1972, 1974 y 1976 en el Museo Genaro Pérez, de la ciudad de Córdoba y (más lejos en el tiempo), la Bienal Internacional de la Historieta en el Instituto Di Tella de 1968. Pese a todo, los dibujantes y guionistas de *HUM®* no se sentían tributarios de este último evento, que se caracterizaba por ser intelectual y erudito.

Estas exposiciones tuvieron como rasgo común realizarse en la periferia o lejos del centro neurálgico de la actividad cultural del país. Sus sedes estaban en Quilmes, Berazategui y San Fernando, ciudades del conurbano bonaerense, Mar de Plata y Lobos también en la provincia de Buenos Aires y en San Carlos de Bariloche (Río Negro). La marginalidad como género artístico y periodístico se combinaba con la marginalidad geográfica de sus exhibiciones. Pero no eran las coordenadas cultivadas por el *underground* o la clandestinidad, sino las de la cultura autorizada, ya que se trataban de actividades culturales públicas patrocinadas por el Estado. Las más importantes fueron las de Córdoba y Lobos[1] que fueron organizadas por colec-

1. Hubo tres muestras en Lobos (1978, 1979 y 1980), todas patrocinadas por el intendente de esta localidad bonaerense, el ingeniero agrónomo Laurentino Otaduy, quien había asumido en junio de 1977 y perduraría en su cargo hasta el 11 de diciembre de 1983.

cionistas privados y funcionarios públicos municipales y provinciales. Que estas iniciativas provinieran de un ámbito público-estatal contribuía a que los dibujantes, en particular los de *HUM®* que transitaban los ambiguos límites entre lo permitido y lo prohibido, ingresaran al terreno autorizado de la cultura. Y dejaba en evidencia la existencia de espacios de relativa autonomía para la esfera cultural en la estructura del poder militar a escala provincial y municipal.

Estos eventos significaban, para los humoristas consagrados que vivían en el exterior como Quino y Mordillo, un modo de exhibir obras que hasta el momento sólo habían podido publicar en el exterior. En cambio, para los que vivían y trabajaban en el país, era una novedosa instancia de sociabilidad, consagración y legitimación, una manera de darse a conocer y dotar a sus obras y a su persona de visibilidad. Las ambigüedades y arbitrariedades del poder militar habían demostrado que quienes tenían mayor visibilidad pública podían llegar a correr una mejor suerte en caso de persecución, amenaza o desaparición. Ejemplo de ello fueron los casos de los periodistas y editores Jacobo Timerman y Robert Cox, y la experiencia más cercana a los realizadores de *HUM®*, los secuestros de Blotta y Mactas en 1977.

Para los lectores, las exhibiciones eran una instancia para encontrarse personalmente con estos provocadores de risas y aventuras, y con sus obras originales. Allí, los seudónimos y las firmas se corporizaban, lo que favoreció los vínculos de cohesión e identificación con los humoristas y, por extensión, con las revistas. Además, las muestras fueron instancias de promoción de la profesión como lo atestigua el relato autobiográfico de Sergio Langer, para quien ir a una muestra fue una "revelación" en tanto le dio la pauta de que el dibujo era una salida laboral factible. Langer recuerda que se dio cuenta que "podía empezar a decir muchas cosas con este género del humor gráfico. Entonces me puse a dibujar, armé una carpeta y la llevé a *HUM®*" (entrevista, 24 de junio de 2010). En 1979 Langer publicó su primer *cartoon* en *HUM®* y a partir de entonces ha tenido una carrera en ascenso que lo encontró entre 2003 y 2016 publicando una tira cómica en el diario *Clarín*.
En su tercera edición, la muestra de Lobos era descrita como un ritual consolidado. Con un tono muy informal y nada técnico, distinto al que usaba en la revista *Medios & Comunicación* para referirse a estos mismos temas[2], Juan Sasturain explicaba: "Nada de congreso, simposio, seminario o muestra" (*H* nº 33, abril de 1980: 6). En realidad, parecen primar los recurrentes motivos de la amistad, la solidaridad, la distensión; "todo sin demasiada urgencia ni rigor". En esa tónica informal, llevadera y de camaradería se atendían cuestiones serias: en la "reunión de trabajo sobre historieta" se discutieron problemas con los editores, la responsabilidad ante la falta de identidad nacional en la producción historietística, las condiciones de traba-

2. Cfr. Juan Sasturain, "Sobre historietas y literaturas marginales", en *Medios & Comunicación*, nº 5, mayo de 1979 pp. 8-9. La nota era a propósito de la Segunda Muestra del Humor y la Historieta Nacional realizada en Lobos y de la Bienal de Historieta, en Córdoba en 1979.



Para muestras, basta una muestra de humor

Como la realizada en Lobos, entre diversos actos y festejos que conmemoraban el 175º aniversario de la fundación de la ciudad. Se la llamó "1ª. Muestra del Humor y la Historieta". Duró tres días y gustó mucho entre toda la gente de la zona. Aportaron sus trabajos Breccia padre e hijo, Dobal, Garaycochea, la dupla Altuna-Trillo, Geno Díaz, Cascioli, Jorge Sanzol, Trigo, Lucho Olivera, Pedro Seguí, Eduardo Ferro, Sanz, Crist, Broccoli, Calòi, Aldo Rivero, Izquierdo Brown, Ceo y una punta de dibujantes e historietistas de cuyos originales el público tuvo conocimiento directo. Lo destacable de estas muestras es su cada vez mayor frecuencia y el interés con que la gente se acerca a ellas.

En julio se realizó una similar en la galería "El Aleph", en Buenos Aires, y se espera la repetición de la Bienal del Humor y la Historieta en Córdoba, la más importante del país y en camino de trascender también al exterior.

Un consejo sano (como si pudiera haber consejos enfermos): es un buen paseo una visita a este tipo de exposiciones. Se pasa un rato divertido y usted habrá accedido a la intimidad de una tarea que, desde hace muchos años y confirmando una rica tradición de nuestro país, define un singular arte gráfico popular.

Los capos del humor y la historieta reunidos en Lobos.

Fig. 93. *HUM®* nº 2, julio de 1978. Sobre la I Muestra de Humor e Historieta en Lobos. Las crónicas de la participación de los humoristas en las exposiciones fueron clave para dar cierta mística a estos encuentros.

jo ante lo que se definió como "arte por encargo" y los límites del humor. Las crónicas al respecto confirmaron la configuración de un "nosotros" definido mayoritariamente por dibujantes, caricaturistas, humoristas e historietistas cuya imagen era la de hombres trabajadores, sociables, divertidos, no pretenciosos ni solemnes, respetuosos de la autoridad, flexibles ante la formalidad y serios cuando las circunstancias lo requerían (Fig. 93). Asimismo, estos relatos contribuían a despejar las sospechas que la dictadura militar había destinado de modo general a toda actividad social y colectiva, y de modo específico, a los humoristas y a sus publicaciones. Se trataba de hombres trabajadores que exponían sus obras y que luego se divertían juntos, como buenos amigos, en grandes y abundantes comidas y jugando partidos de fútbol. Los humoristas antes que seres extraordinarios, eran personas no muy distintas a los lectores de las revistas donde publicaban: sólo los distinguía cierto dejo bohemio.

Las muestras de Bariloche (realizada en agosto de 1980) y Mar del Plata (de enero a marzo de 1981 y 1982) supusieron un desplazamiento del humor gráfico y la historieta desde los márgenes hacia espacios de mayor centralidad y legitimidad entre las actividades culturales. Se trataba de eventos realizados durante las temporadas altas de estos importantes centros turísticos del país. Pero el caso de Bariloche develó otro aspecto: el conflicto entre el arte y el lucro. *HUM®* denunció que "la 'fiesta' se había hecho ex-

clusivamente con fines de lucro y los artistas se vieron embarcados en algo que no suponían" y pidió que no los invitaran a otra "Fiesta de la Nieve" si las condiciones iban a ser las mismas (*H* nº 42, septiembre de 1980: 7). Se mostraban defraudados por haber comprobado que los organizadores de la "Fiesta de la Nieve" no compartían el principio que *HUM®* había convertido en bandera: la cultura y el arte se anteponen al negocio.

La exposición más importante de esa etapa fue la Primera Bienal Internacional y Cuarta Argentina del Humor y la Historieta. Entre el 25 de mayo y el 17 de junio de 1979, en el Museo Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba, expuso trabajos originales de los argentinos Quino, Oski y Mordillo; de humoristas uruguayos, chilenos y brasileños, entre los cuales se destacaba Ziraldo de *O Pasquim*; también de los italianos Hugo Pratt, Dino Battaglia y Sergio Toppi, de los franceses Claude Moliterni, Giraud –más conocido como Moebius, integrante de la famosa revista *Metal Hurlant*–, Sempé, Claire Bretécher – quien a lo largo de 1980 publicó en *HUM®*– y André François; de los españoles Víctor de la Fuente, los hermanos Jesús y Alejandro Blasco –titulares de una factoría catalana–, Enric Sió, Ops, Chumy Chúmez, Gila; del inglés Ronald Searle y de humoristas gráficos de la legendaria revista *Punch*. Desde los Estados Unidos se contó con trabajos del legendario Saul Steinberg, Richard Corben, Frank Robbins, Frank Frazetta, Will Eisner, Dick Brown, entre otros. Además participaron críticos, teóricos, editores de humor e historietas, cineastas, escritores, artistas plásticos, con un destacado ciclo de conferencias con Jorge Romero Brest –que meses después sería entrevistado por Mona Moncalvillo para *HUM®*–, Florencio Escardó (autor de numerosos textos humorísticos con el seudónimo Piolín de Macramé) y el crítico cinematográfico y escritor, Calki. El evento significó un salto cualitativo con respecto al resto de las muestras debido al carácter internacional y de primer nivel de muchos de los participantes. En él, *HUM®* y *Hortensia* aportaron a la organización y promoción del evento; Cascioli y Cognigni, sus respectivos directores, integraron el comité organizador junto con otras figuras del medio como eran Alberto Breccia, José Luis Salinas, Eduardo Ferro (director de *Rico Tipo*).

Para Córdoba, la Bienal fue un gran evento cultural y en su inauguración estuvo el intendente de la ciudad, el general Raúl Corletti. Es posible que para las autoridades locales, el evento haya sido su aporte a una pretendida mejora en la imagen del país en el exterior: se hacía unos meses antes de la visita de la CIDH a la Argentina, y desde el Mundial de Fútbol estaba claro que la "buena prensa" del país era una cuestión de Estado. Esto podía ser un arma de doble filo para las autoridades y en igual medida para los protagonistas, como sucedió con el caso del semanario francés *L'Express* que envió al periodista George Lacroix a cubrir el evento y en el mismo número donde comentaba la Bienal, publicó un informe sobre la violación de los derechos humanos y los campos de concentración sugiriendo la existencia de dos Argentinas (entrevista a Roberto Di Palma, 1º de julio de 2010). Para los humoristas, participar en estas actividades patrocinadas por las

autoridades militares era un dilema: un evento como la Bienal era una la oportunidad de darse a conocer al mundo y ser reconocidos por su inserción en espacios de consagración y redes internacionales del humor gráfico y la historieta; pero su presencia podía interpretarse como un apoyo al régimen y una contribución a la imagen de paz que los militares querían difundir dentro y fuera del país.

Aunque también era aprovechar los resquicios, salir del ostracismo e intentar otorgar a los eventos significados propios, como hizo *HUM®* cuando especificó sus expectativas con respecto a la Bienal: que diera el reconocimiento local que entendía que estaba faltando a la gran actividad y a la buena calidad que se estaba registrando en el humor gráfico argentino. Ese reconocimiento ya existía en el exterior, donde muchos profesionales argentinos integraban los equipos de redacción y colaboraban con "famosas publicaciones en Europa y otros mercados, cuyo público es tan numeroso como exigente" (*H* nº 11, abril de 1979: 9). En su balance, del encuentro, la revista de Cascioli reconocía el éxito de público –unas cuatro mil personas habían asistido en los primeros tres días– y lamentaba la falta de cobertura por parte de los medios de comunicación nacionales porque, insistía, fue "un acontecimiento [que] demostró que la Argentina es una de las primeras productoras de talentos del mundo" (*H* nº 15, agosto de 1979: 82). En un abierto desafío al régimen, aunque atizando su misma tópica, *HUM®* declaró que era esa producción nacional la que generaba la imagen positiva del país en el mundo más que aquella de orden y paz que el "Proceso" estaba dispuesto a imponer.

El reconocimiento a la buena calidad de la producción nacional fue en lo sucesivo uno de los estandartes de *HUM®* y de Cascioli como editor. Y corroborar que existía una gran cantidad de obras inéditas en el país, "verdaderas obras de arte, de esas que las editoriales locales no se animan a publicar" (*H* nº 15, agosto de 1979: 82), fue parte del diagnóstico de Cascioli, al que con el paso de los años procuró dar respuesta creando publicaciones como *El Péndulo*, luego *SuperHUM®* y, por último, *Fierro*.

El éxito de la Bienal y la multiplicación de exhibiciones de humor gráfico animaron a los editores de *HUM®* a avanzar en un expreso proceso de visibilización del humorista. La revista comenzó a hacer presentaciones de sus colaboradores a sus lectores (y a la censura). Para ello recurrió, primero, a una práctica que había inaugurado *Satiricón*, en el momento de irrupción de esta generación de humoristas y periodistas en la escena mediática: publicar en el Sumario fotografías de integrantes de su equipo. Luego, creó la sección "Historia del Humor y la Historieta", título que se sintetizó en "Las Tres Haches", con giro irónico de la Triple A y desafiante hacia las tres armas o fuerzas armadas. En cada edición, esta sección presentaba una reseña biográfica de cada humorista o historietista que colaboraba con la revista, que incluía datos personales como estado civil y la cantidad de hijos que tuviese, develaba el verdadero nombre de aquellos que usaban seudónimo, anclando esta práctica en el plano meramente artístico, y de larga tradición

en el humor gráfico, y despegándola de la práctica de quienes militaban que solían usar apodos o nombres de guerra para ocultar su identidad. Estos datos iban acompañados por dos fotografías: una mostraba al integrante del *staff* de niño y la otra, de adulto. Si bien la sección solamente tuvo nueve entregas, era significativo el contenido de la información que allí se vertía, dados los tiempos que se vivían. *HUM*® parecía querer demostrar que no tenía nada que ocultar y, en este sentido, cuanto más se supiera de quienes hacían la revista mejor resultaba; especialmente, en el momento en el cual la revista había decidido profundizar su politización y, como se vio en capítulos previos, había sido amenazada.

Revelar el seudónimo le permitía al lector –y al censor y a los agentes de inteligencia que no lo supieran ya– asociar una firma a un rostro e incluso a una persona que podía conocer personalmente si asistía a alguna de las exhibiciones de humor e historieta antes mencionadas. La visibilidad que adquirieron los integrantes del equipo de *HUM*® reforzó la identificación de los lectores con la revista, procuró mantener alejada a la censura y evitar que las acciones intimidatorias se concretaran. A la vez, fortaleció el carácter "de autor" del humor patrocinado por la revista. En efecto, esta práctica diferenció a *HUM*® del resto de las publicaciones humorísticas de la época, que se vieron indirectamente beneficiadas por tal publicidad al compartir colaboradores con ella. En especial, trazaba una distinción respecto de *Tía Vicenta* que ni siquiera anunciaba a su *staff* en cada número.

Otra consecuencia de la Bienal fue el impulso que dio a los dibujantes –historietistas, humoristas y caricaturistas– para recuperar la institución que históricamente los había agrupado y representado: la Asociación de Dibujantes de la Argentina. La ADA era (y es) una entidad sin fines de lucro que desde su creación en 1944 resguarda los intereses de los dibujantes en todos los aspectos. Tras el encuentro en Córdoba, un grupo de socios empezó a mostrar su inquietud respecto de la falta de actividades de la asociación y conformó la Comisión Pro Recuperación de la ADA, que a principios de 1980, publicó en *HUM*® una solicitada que denuncia el vaciamiento financiero sufrido por aquella, víctima de una "inoperante conducción" desde 1977. El alejamiento de importantes dibujantes, por un lado, y un "abuso de la buena fe y la rotura de un pacto de caballeros", por otro, había llevado a esta situación límite de la asociación, que estaba a punto de perder su sede. La Comisión, que no dio a conocer públicamente a sus integrantes, anunciaba que había iniciado acciones legales y exigía la renuncia inmediata del entonces presidente de la ADA, el dibujante Leandro Sesarego, a la vez que convocaba a los pares a reconstruir dicho espacio y convertirlo en "una Asociación digna y representativa" (*H* nº 27, enero de 1980: 86).

Un año más tarde, *HUM*® anunció con agrado que "La Asociación de Dibujantes se va para arriba": sus colaboradores Rep (Miguel Repiso) y Meiji (Jorge Meijide) junto con (Eugenio) Zoppi y Francisco Solano López "trabajaron como negros –y lo siguen haciendo– para resucitar a la entidad" (*H* nº 50, enero de 1981: 5). La asociación había hecho su primera reunión

de camaradería y recuperado su función consagratoria al premiar a sus más destacados miembros. La mayoría de los ganadores del Gran Lápiz ADA 1980 eran colaboradores de *HUM®* y aquellos que no, eran los "indiscutidos" como Quino y Alberto Breccia, que estaban fuera del país.

Otro aspecto relevante a lo largo de esta etapa fue la definición de una tradición en la cual se insertaba la generación de humoristas que había irrumpido con *Satiricón*. *HUM®* definió a Oski, Quino, Sábat y Mordillo, los principales exponentes de la generación previa, como los "maestros" del humor gráfico. Confirmando que las tradiciones no son meros elementos del pasado en el presente sino categorizaciones y revisiones hechas desde el presente sobre el pasado, lejos había quedado aquella primera etapa de *Satiricón* que había hecho primar en su canon a Landrú: la enemistad recíproca que tenían él y Cascioli había sido un motivo clave. En cambio, en 1979, durante la Bienal, se reanudó la relación con Oski, quien acababa de regresar al país, reencontrándose con sus ex colegas de *Satiric*ón. Estos lo invitaron a publicar en *HUM®* y así apareció una sátira sobre López Rega, "El Consejero del Bienestar Social". Pero esa participación fue breve: Oski falleció en octubre de ese año. La revista lo homenajeó reproduciendo el reportaje que Juan Sasturain le había realizado en la Bienal, previamente publicado por *Medios & Comunicación*.

La tradición configurada por *HUM®* incluyó también al humor escrito y al humor negro y otras manifestaciones de lo cómico. La revista se definió tributaria de Francisco de Quevedo y Villegas[3], Ambrose Bierce[4], Enrique Jardiel Poncela[5], Groucho Marx y René de Obaldía[6], con quien compartía

---

3. Quevedo (1540-1645) fue un exponente del Siglo de Oro español, cultivó todos los géneros literarios de su época, el sarcasmo y la irreverencia. Su obra se caracterizó por la concisión, la elipsis y el ingenio, así como también por la mención de los cuerpos, los humores y los fluidos. Escribió sonetos satíricos y burlescos, y los puntos centrales de su reflexión fueron la desilusión y la melancolía frente al tiempo y la muerte.
4. Bierce (1842-1913) fue un escritor y periodista estadounidense que se destacó por cultivar la sátira y el humor negro, y por denunciar los valores consolidados. Su pasado como militar lo llegó a participar en la Guerra de Secesión a favor del Ejército de la Unión y esa experiencia devino en materia prima para sus cuentos cortos. Una de sus obras más destacadas es *Diccionario del diablo* (1906), que tuvo una traducción local de Rodolfo Walsh, pero también sobresalen *Cuentos de soldados y civiles*; *El club de los parricidas*, entre otras. Sus obras tuvieron gran circulación en la Argentina durante la década de 1960.
5. Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) fue un dramaturgo y narrador cómico español que se caracterizó por desarrollar con ingenio un teatro basado en la lógica de lo inverosímil, con gusto por el absurdo, el sarcasmo y la ironía, y la creación de situaciones y personajes disparatados. Inicialmente, se mostró afín al franquismo pero luego se distanció y mantuvo un espíritu crítico. Sus libros *Exceso de equipaje*, *Espérame en Siberia vida mía* y *El libro del convaleciente* tuvo varias ediciones en Argentina entre fines de los años cincuenta y comienzos de los setenta.
6. René de Obaldía nació en Hong Kong en 1918 pero se trasladó a Francia de niño, combatió en la Segunda Guerra Mundial y fue prisionero en un campo de concen-

la idea de que el humor era “una forma amable de la desesperación” (*H* nº 22, octubre de 1979: 12). Entre los argentinos, homenajeó al grupo cómico Les Luthiers (*H* nº 16, julio de 1979: 44-45), al cual consideraba un par por promover la risa y por cultivar la “buena” cultura, es decir, privilegiar la calidad por sobre el dinero.

Esa construcción y la “recuperación” de una tradición fueron simultáneas a un proceso de valorización y jerarquización de la comicidad que hizo la propia revista a lo largo de 1980 a partir de estrategias que posicionaron al humor como un producto cultural diferente y superior. El humor válido y legítimo era el humor crítico, serio (pero no solemne), inteligente (pero no elitista), no pasatista sino comprometido con la realidad. Esta posición se afianzó mediante el reportaje a humoristas como Hermenegildo Sábat, el español Jaime Perich y los actores cómicos Rina Morán, Juan Carlos Mesa y Enrique Pinti; pero también a personas reconocidas que no eran productoras de risas aunque compartían una forma de definirla ya que consideraban que era un modo de ver y entender el mundo. La guionista y escritora Aída Bortnik, quien en 1981 se sumó al *staff* de la revista, reivindicó al humor como “una mirada socarrona, divertida, te levanta bastante el ánimo para poder tomar en solfa las tragedias de la vida cotidiana, y creo que la gente te agradece muchísimo eso” (*H* nº 31, abril de 1980: 53). El actor Pepe Soriano fue directo: el humor que hacía *HUM®* “es de muy buen nivel, [...] [E]l resto de humor que anda por ahí disfrazado de gracioso, no me hace reír nada. He llegado a cuestionarme por eso y a pensar que no es posible que nada me haga reír, pero bueno, es así” (*H* nº 38, julio de 1980: 53). Gracias a las voces de estos colegas, todos ellos autorizados y cuidadosamente seleccionados, en 1980 *HUM®* consagró la risa como instancia crítica superior a otras y una actitud ante el mundo incluido, desde luego, el poder de la dictadura militar.

En 1981, el humor gráfico accedió finalmente a uno de los espacios culturales más importantes de la cultura nacional: el Teatro Municipal General San Martín. El 6 de noviembre se inauguró allí la Muestra de Humor Argentino organizada por el coleccionista Mario Rosales y con la participación de los principales y más destacados humoristas del país, la mayoría de ellos colaboradores de *HUM®*[7]. El deslazamiento de la revista desde los márgenes a posiciones de mayor centralidad en el campo de la cultura

tración en Silesia. Después de la guerra se dedicó a la literatura, fue dramaturgo, novelista y poeta, colaboró en numerosas revistas. Se caracterizó por el cruce con formas experimentales. Sus novelas fueron todas de humor negro, por lo general, satíricas y burlescas: *Fugue à Waterloo* (1956, Grand Prix de l’Humour Noir), *El centenario* (1960, Prix Combat) y *Banquet des méduses* (1973). En 1970, Ediciones de la Flor publicó *Teatro*, que reunía sus obras *El difunto*, *Rockefeller en el lejano oeste*, *El nitrógeno*, *El general desconocido*, *El cosmonauta agrícola*.

7. Expusieron: Sábat, Quino, Cascioli, Fati, Caloi, Fontanarrosa, Ceo, Cognigni, Viuti, Limura, Tabaré, Bróccoli, Crist, Landrú, Grondona White, Altuna, Ferro, Salinas, Lino Palacio, Aldo Rivero, Ian, Fortín, Colazo, Horatius y Mordillo.

masiva fue simultáneo al nuevo emplazamiento geográfico de los eventos de exhibición y promoción de este tipo de arte: era "algo que nos estaba debiendo la Capital", porque hasta entonces "no había ofrecido nunca una gran exposición de humoristas, todo se había reducido a muestras pequeñas y parciales organizadas por instituciones ligadas de alguna forma al arte gráfico" (*H* nº 69, octubre de 1981: 9).

El Teatro Municipal San Martín era un ícono institucional de la cultura moderna desde finales de los años sesenta, y en ese momento estaba dirigido por el controvertido productor teatral Kive Staiff quien pudo mantener cierto resquicio de autonomía bajo la dictadura. Precisamente por ese motivo en abril de 1981 lo había entrevistado Moncalvillo que en esa ocasión lo presentó como el "funcionario sin censura" (*H* nº 56, abril de 1981: 62). Es posible que el reportaje y la exposición fueran un intercambio de favores. En este caso, llama la atención que la promoción y la cobertura que *HUM®* hizo del evento, haya sido más bien escasa. Si un factor puede ser que el teatro mismo y su posición volvían innecesaria la publicidad, también es posible que la profundización que hizo la revista a partir de abril de 1981 de su carácter más periodístico y político haya contribuido a restarle prioridad a estos eventos, sumado a que la exposición se hizo en una coyuntura extremadamente crítica para el régimen como fue la "renuncia" de Viola. Hacia fines de 1981, *HUM®* ya no reivindicaba su identidad como humoristas, sino que se identificaba de modo más amplio como anclada en la cultura, en el periodismo y en la política. Ya no había una posición "por hacerse" en el campo sino que estaba dada y había que actuar acorde a ella, además de expandirla.

En 1982 y 1983, *HUM®* terminó de consagrarse al obtener el reconocimiento internacional. La proyección de la revista se había multiplicado porque circulaba por el mundo gracias a los argentinos exiliados, según se informaba desde el correo de lectores. A eso se sumó el reconocimiento que obtuvo en dos eventos internacionales importantes: el 15° Salón Internacional de la Historieta, el Cine de Animación y la Ilustración y el Festival Internacional de Sátira Política de Forte Dei Marmi, ambos en la provincia de Lucca, Italia. El primero de ellos, uno de los más importantes de Europa, era conocido popularmente como "Bienal de Lucca", y Quino, Carlos Trillo y Oski, habían sido premiados en anteriores ediciones.

Como la Bienal coincidió con las intenciones de clausurar la revista por parte de la junta militar, fue aprovechada para denunciar la "paradoja", bastante común para la cultura argentina, de ser reconocidos en el exterior y perseguidos en su propio país. Fortín y Alfredo Grondona White ilustraron sus aventuras en Lucca y se burlaron de sí mismos en la historieta "Extraños en Italia I y II" (*H* nº 94, noviembre de 1982: 92-95). Si bien en esta ocasión ningún argentino fue premiado, su participación indicaba el buen momento del humor y la historieta argentinos. Al año siguiente, luego del secuestro del número 97, y días antes de que Raúl Alfonsín fuera electo presidente de la Nación, *HUM®* finalmente se consagró internacionalmente al ser galardonada con el Premio Sátira Política a la Revista del Año otorgado

por el Festival Internacional de Sátira Política de Forte Dei Marmi, Lucca. Durante quince días expusieron obras Cascioli, Ceo, Horatius, Fortín, Grondona White, Sanzol, Tabaré, Izquierdo Brown y Carlos Nine junto a “los más conspicuos dibujantes del mundo”, según informó orgullosa *HUM®* (nº 113, septiembre de 1983: 9). La obtención del premio, que el año anterior había ido al famoso semanario francés *Le Canard Enchainé*, tuvo repercusión en Italia. El democristiano *Il Corriere della Sera*, principal diario de ese país, le dedicó una nota titulada “Vivere pericolosamente in Argentina prendendo in giro la giunta militare”. En la Argentina la noticia pasó casi desapercibida; tan sólo *La Razón* y *La Prensa* publicaron el cable correspondiente de Télam. *HUM®* reivindicó las dimensiones del evento y del premio, aludió a ese silencio en la prensa local y también a la disputa política en el país, declarándose dispuesta a poner las cosas en su lugar: ese premio no era para “todos los argentinos”, como rezaba el lugar común, sino que lo había ganado “buena parte” de ellos; de hecho, “los lectores saben perfectamente que un pedazo del Forte del Marmi 1983 les corresponde” (*H* nº 113, septiembre de 1983: 9). Con la transición democrática en marcha y con la lucha antidictatorial en su apogeo, *HUM®* compartía el galardón con los argentinos partidarios de la libertad, la justicia, la vida, la tolerancia y de los principios éticos y políticos de la democracia.

HUM® y la prensa humorística contemporánea: entre la reconstrucción del campo y la competencia

Como se señaló en el capítulo 2, el surgimiento de *HUM®* no se producía en un vacío total: *Hortensia* y *Tía Vicenta* habían logrado sobrevivir a la crisis del campo, aunque estaban lejos de sus años de mayor esplendor. De este modo, el vacío era tan sólo con respecto a aquella fracción del campo de la prensa de humor gráfico que había surgido en 1972, se había replegado entre 1974 y 1976 y luego, había entrado en crisis. *HUM®* significó el intento de recuperar aquel linaje de revistas.

La revitalización del humor gráfico no se circunscribió a su aparición ni a la realización de muestras y exposiciones antes mencionadas, otras revistas también intentaron ganarse al público y disputarle una porción del mercado. Entre 1978 y 1983, reconocimientos, elogios y solidaridades convivieron con la indiferencia, la descalificación, disputas y competencias. La reconstrucción de estas relaciones dan cuenta del devenir del campo de la prensa humorística y confirma el lugar destacado y hegemónico que *HUM®* tuvo en él, ya que ninguna de estas experiencias editoriales superó las ventas ni obtuvo el reconocimiento social de aquella.

HUM® y *Hortensia* intentaron restablecer la relación de mutuo reconocimiento y respeto que años antes habían tenido cuando en el lugar de la primera estaba *Satiricón*. *Hortensia* celebró la aparición de aquella destacando ese otro antecedente en la calidad gráfica, el talento de sus colaboradores “que vienen desde el fondo de la historia de *Satiricón*” (*Ho* nº

114, septiembre de 1978: 3). Pese a todo, hubo momentos de tensión entre las dos publicaciones. El tiempo había pasado, los dibujantes y editores se habían instalado y, además, la dictadura y el terrorismo de Estado habían hecho mella en los sujetos. El clima de concordia, solidaridad y amistad inicial se ensombreció con una disputa que estalló semanas antes de la realización de la Bienal Internacional de 1979, evento en el cual *Hortensia* "jugaba de local".

En un editorial Cognigni indirectamente había cuestionado a *HUM®* por la definición de los límites del humor que manejaba:

> La etapa madura del humor puede ser la sonrisa: también la carcajada. Pero sin veneno. Sin víctima. La mordacidad, la capacidad de zaherir con el privilegio de la impunidad, suele ser considerada como talento satírico. Puede venir por esa dirección la fama del humorista, pero en mi opinión es la propuesta más simple del humor, ya que se apoya en identidades ajenas que el gracioso utiliza para enancar su prestigio de observador agudo, de informado atento. En lo personal estoy podrido de esta seudo vanguardia humorística pretendidamente desalienante y que sólo alimenta bocas de información, donde los personajes de la farándula, o el arte, son impiadosamente transformados en víctimas gratuitas de algún pícaro con medios. A ese mozo nunca le toca estar contra la tapia. Él, fusila (*Ho* nº 122, 1979: 3).

La tolerancia en la diferencia, que había primado cuando *Satiricón* existía, no sólo era cosa del pasado sino que se hacía público el rechazo. Si bien *HUM®* dijo no sentirse especialmente aludida, respondió con dureza a su colega con la nota "Entre zorros grises, no nos hagamos la boleta" que reafirmó y legitimó su práctica e identidad. Para Cascioli y su gente, todo humor tenía algo de satírico, pese a presentar matices, así se preguntaban si la diferencia que Cognigni decía encontrar en el modo de hacer humor no radicaba más bien en evitar los nombres o sugerirlos indirectamente en lugar de explicitarlos, ya que "están los que soslayan el blanco de sus dardos. Y están los que tienen el coraje suficiente para citar nombres y detalles, sin sacrificar el sentido del humor"[8] (*H* nº 14, mayo de 1979: 82). Claramente, *Hortensia* quedaba entre los primeros y *HUM®* entre los segundos. La nota seguía y respondía a la acusación de que era "algún pícaro con medios":

> Los medios, según nuestro humilde criterio, los tiene el "**agredido**" y no el "**agresor**". Los personajes de la farándula, del arte, o de algún otro semillero de maldad, jamás son las "**víctimas gratuitas**". **Son los victimarios**. Y nada gratuitos. Son quienes tienen todo –menos cultura, claro– para fusilar a quienes les venga en gana. Mientras que

8. Resulta interesante que, meses más tarde, *HUM®* recibiese acusaciones análogas del periódico de la comunidad judía *Nueva Presencia*, a raíz de los chistes sobre el Holocausto que publicó y que generaron repudio y debate, como se vio en el capítulo 3.

los mozos que se atreven con sus pobres armas –el ingenio, la inteligencia, el humor– a luchar contra ellos, están siempre "**contra la tapia**" (énfasis en el original).

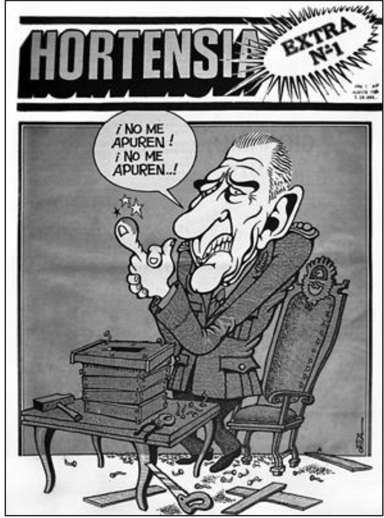
Esta respuesta era una explicitación de la lucha simbólica que estaban llevando adelante (y por la cual eran perseguidos), además de una definición de lo que entendían por sátira, como un arma contra quien detenta posiciones de poder. De este modo, los responsables de *HUM®* reconocían la existencia de una sociedad y una cultura atravesadas por relaciones de poder y, en el juego asimétrico de estas, adscribían a los sectores subalternos, luchando con sus "pobres armas" contra los dominantes. El motivo que había llevado a *Hortensia* a escribir dicho editorial no estaba del todo claro; pero curiosamente fue publicado después de dos tapas de *HUM®* en las cuales estaban caricaturizados, en una, el locutor deportivo José María Muñoz y el escritor Jorge Luis Borges y, en la otra, Isabel Perón junto al dictador ugandés Idi Amin. Si bien *Hortensia* insistió que no se había querido referir a *HUM®*, si había habido un intento por deslegitimar la sátira que aquella cultivaba. En "Respuesta a una nota publicada en *HUM®*", Cognigni atribuyó el equívoco de los porteños de sentirse aludidos al hecho de haberse apropiado del genérico para denominar a su publicación (*Ho* nº 124, 1979: 3). La discusión pública quedó allí cerrada y no obstaculizó la realización de la Bienal ni impidió que unos meses más tarde *HUM®* la saludara con motivo de su octavo aniversario (*H* nº 22, octubre de 1979: 5).

Tres años más tarde, en 1982, Alberto Cognigni, quien siempre había renegado de la sátira política, no pudo sustraerse al contexto de fuerte politización que la transición democrática había inaugurado. No sólo politizó a *Hortensia*, sino que lanzó *Hortensia Extra*, un mensuario de humor político (Figs. 94 y 95).

Al politizarse, *Hortensia* rompía la división que históricamente había establecido con sus colegas porteñas en cuanto al tipo de comicidad que cada una promovía. Además, entraba en franca competencia con *HUM®*, especialmente, en el mercado cordobés de revistas, donde era dominante. Pero si hubo algún tipo de malestar entre los porteños, estos no lo manifestaron públicamente, o no llegó a haber tiempo para ello. En noviembre de 1982, cuando *HUM®* fue amenazada por la Junta Militar, *Hortensia* salió en su defensa. Con ironía, *Hortensia Extra* tituló su tapa: "La culpa de todo la tiene *HUM®*. En un país sin problemas, qué tienen que andar criticando! ¿Ah?" (*HoE* nº 3, noviembre 1982). Cognigni hizo su propio relato de los problemas históricos que la prensa humorística había tenido con el poder: a los cierres de *Cascabel* por parte de Perón y de *Tía Vicenta*, por Onganía, la bomba que estalló en la imprenta de *Hortensia*, la quema de uno de sus números en 1974, se sumaba la amenaza que en ese entonces recaía sobre *HUM®*. Esta misma línea sostuvo ante el secuestro del número 97 de la revista de Cascioli, que sucedió meses después.

En junio de 1983, inesperadamente falleció Cognigni, y *HUM®* lo despidió reconociendo el aporte que había hecho al humor nacional y el impulso





Izq. Fig. 94. Gulle, *Hortensia* nº 173, agosto de 1983 y Der. Fig. 95. Ortiz, *Hortensia Extra* nº 1, agosto de 1982 (contratapa). Estas dos variantes fueron muy similares. Tenían el mismo formato y el mismo equipo de redacción, la diferencia era que *Hortensia Extra* salía una vez por mes o cada dos meses. Este fenómeno también se dio entre *HUM®* y *SuperHUM®* como se verá más adelante.

que le había dado en especial al humor cordobés. Igualmente, hizo notar que "con él tuvimos algunos encontronazos, producto de destinas maneras de ver las cosas" (*H* nº 107, junio 1983: 11). *Hortensia* no dejó de salir pero fue reestructurada. La redacción inicialmente quedó a cargo de un consejo conformado por los hermanos Roberto y el "Mono" Di Palma, Ortiz, Peiró, Tomás Gulle y Miguel Luis Moreno, pero las dificultades para la toma de decisiones que tal organización implicaba llevaron a nombrar a Roberto Di Palma como director. Este recuerda que la ausencia de Cognigni era "demasiado" y que por tanto era necesario hacer algo distinto (entrevista, 1º de julio de 2010). Si la politización de *Hortensia* encabezada por Cognigni no había generado una reacción en *HUM®*, no se hizo esperar con la intensificación que le imprimió Di Palma. A fines de 1983, inauguró la sección especial llamada "HUM® Interior" que reunía obras de varios humoristas cordobeses y notas de Cristina Wargon, ex colaboradora de *Hortensia* que se había mudado a Buenos Aires. Roberto Di Palma recuerda con orgullo que no obstante esas nuevas secciones "no [...] lograron nunca, [superar a *Hortensia*] con todo lo que significaba *HUM®*, no lograron desplazarla [en Córdoba]" (entrevista, 1º de julio de 2010). Las dos publicaciones siguieron su actividad y fueron las más longevas de la época. *Hortensia* cerró en 1991.
A fines de 1979 un desencuentro entre Landrú y sus socios de LADEFA terminó por sellar el cierre de *Tía Vicenta*. Mientras Landrú volvía a refugiarse en los diarios y revistas donde continuaba publicando, Reynaldo



Defranco Fantín, gerente de LADEFA, lanzó *Morisqueta*. Tenía el mismo equipo de redacción que había tenido *Tía Vicenta*, a excepción de Landrú. El asesor editorial era Esteban de Nevares, el jefe de arte, Tito Diana y la diagramación estaba a cargo de Esther Linares[9]. A diferencia de *Tía Vicenta*, *Morisqueta* no hizo humor político sino humor costumbrista, aunque se presentó como la continuación de un "rumbo editorial que nos fijáramos un grupo de personas hace algunos años y que plasmáramos exitosamente a lo largo del tiempo", mientras proponía "divertir sanamente a todo el grupo familiar (suegras incluidas), sin que nuestra revista sea escondida de niños o mostrada cual almanaque de rotisería audaz" (cit. en Vázquez Lucio, 1985b: 479). Según Juan Sasturain (1995), ese fue un emprendimiento editorial asociado al almirante Emilio Massera quien, alejado de la cúpula del "Proceso" y con proyecto político propio, buscó apuntalarlo mediante la edición de varias publicaciones como el diario *Convicción*, *La Hoja del Lunes* y la revista infantil *La Hojita*. Sin embargo –o mejor dicho, por eso mismo–, la revista cerró en 1980 tras el secuestro de su director por un grupo de tareas que trabajaba para la Armada. Fantín estuvo catorce días desaparecido mientras, sin orden judicial, allanaron e intervinieron sus empresas. Luego fue "blanqueado" y, acusado de "subversión económica", permaneció tres años detenido a disposición del PEN. Su secuestro no se debía a la nueva publicación, sino a sus negocios con los medios de comunicación manejados por la Armada[10].

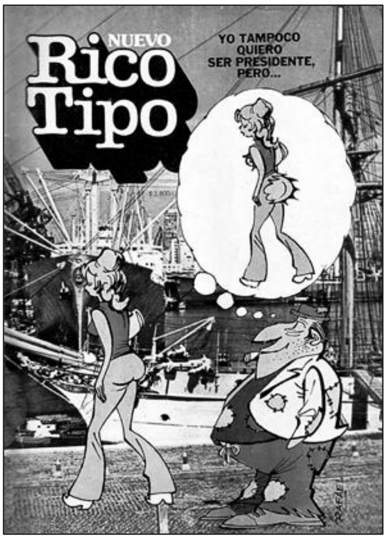
HUM® fue totalmente indiferente a *Morisqueta* y al secuestro de su director, a pesar de que varios integrantes de su *staff* colaboraban con ella. Fantín no era un par, un colega parte del "nosotros" que *HUM®* había construido. Si *Tía Vicenta* era considerada una revista "de derecha", *Morisqueta* también, y no tenía un director con trayectoria y prestigio con el cual simpatizar o confrontar. Y no fue la única revista hacia la cual *HUM®* se mostró indiferente: también lo hizo con *Pitu Show, María Bizca* (reeditada. Fig. 96) y *La Macana Ilustrada* –las tres de Julio Olivera–, y *Nuevo Rico Tipo*, la cual merece un comentario aparte.

---

9. Fueron colaboradores de *Morisqueta* Geno Díaz, Bustos, Aldo Cammarotta, Cuel, Ceo, Fontanarrosa, Maicas, Matiello, Donizetti, Jorge Sanzol, Hildebrando, Lawry, Beas, Guillermo Saccomanno, Jaime Poniachik, Góngora, Peiró, Camblor, Marín, Ciurca, Cilencio, Roge, Corcar, Shuto, Amílcar G. Romero, Mercado, Carballo, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya, entre otros.

10. En 2011, Defranco Fantín contó que en febrero de 1980 debido a una oferta del entonces interventor capitán de Navío Roberto Martínez Christian, había adquirido 360.000 segundos de publicidad a Canal 13 y "los marinos incumplieron el contrato, se gastaron la plata y volvieron a vender esos segundos de publicidad. Nunca me los reconocieron. Yo logré organizar un almuerzo con la plana mayor de la Armada para plantearle esa situación tan conflictiva. Me citó el interventor del canal y me prometió solucionar el tema de inmediato. Pero a las veinticuatro horas de esa reunión, a mediados de julio de 1980, me citaron en una oficina del microcentro y allí fui detenido" (*Perfil*, 21 de agosto de 2011).





Izq. Fig. 96. Julio Olivera, *María Bizca* nº 2, marzo de 1980; Der. Fig. 97. Rafael, *Nuevo Rico Tipo* nº 17, diciembre de 1979.

Rico Tipo fue reeditada a los dos meses de la aparición de *HUM®*. La editorial responsable era Cielosur S.A., los socios comerciales de Cascioli y tal vez por ello *HUM®* se mantuvo distante. Dirigida inicialmente por Eduardo Ferro, en 1979 pasó a estarlo por el colaborador de *HUM®* Rafael Martínez. El jefe de redacción era Juan Carlos Salamea, a quien los lectores de *Tía Vicenta* y *HUM®* conocían por su seudónimo: Ácido Nítrico. También varios de sus humoristas eran firmas regulares de aquellas revistas[11]. Pero a diferencia de *HUM®*, sus redactores firmaban con seudónimo, el cual en ninguna ocasión fue develado[12]. A fines de 1980, Rafael Martínez y Juan Carlos Salamea abandonaron la revista y la coordinación quedó a cargo de Alpellani y la diagramación de Juan Zahlut, otro integrante del equipo que dirigía Cascioli.

Como *HUM®*, *Nuevo Rico Tipo* fue mensual y tuvo formato magazine. En su interior alternaban historietas, tiras cómicas y *cartoons* con columnas breves y fotomonjates que cultivaban el humor costumbrista pícaro que había caracterizado a su progenitora. También sus portadas buscaron recuperar la mística de la *Rico Tipo* de los años cincuenta al exponer a hermosas

11. Como ser: Suar, Crist, Bróccoli, Cilencio, Góngora, Almeida, Patta, Peni, Tracalión, Blopa, Alfredo Grondona White, Limura, Aranda, Busu, Lembó, Lawry, Tacho, Meiji, Ibáñez, Russo, Catón y Ceo, quien de vez en cuando ilustraba las tapas.
12. Sobresalieron Ácido Nítrico, Marcador de Punta, Gusano de Nailon, Curare, Gius, Alquitrán, Ribo, Uno y Medio, Perinola, Toti, Fioravanti o Marchanta; y quienes no usaban seudónimo eran Pedro Valdés, Jorge Mayo, Aquiles Fabregat, A. Ponce y Horacio S. Meyrialle, quien había sido parte de la *Rico Tipo* de Divito.

y esbeltas mujeres, de cintura avispa y abultado busto, y las fantasías o los conflictos que ellas les generaban a los hombres (Fig. 97). Siempre dentro de los límites estrictos del género, su propuesta era: “divertir, como el de Divito, [con] el inofensivo tono de su juguetona frivolidad y por momentos cierta profundidad de concepto, para que no todo sea mero entretenimiento” (cit. en Vázquez Lucio, 1985b: 470). Matizar la frivolidad con la “profundidad de concepto” y evitar el “mero entretenimiento” también fue la propuesta de *HUM®*, y que, a diferencia de *Nuevo Rico Tipo*, mediante la sátira convirtió en una explícita disputa por el sentido de la cultura “verdadera”.

Rico Tipo retomó el humor erótico y sexual al cual *HUM®*, por su filiación con *Satiricón*, no se había animado a dar mayor promoción por miedo a la censura. Probablemente debido a esa decisión *HUM®* fue muy pocas veces sancionada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; en cambio, *Rico Tipo* demuestra que la Secretaría de Cultura continuó con su tarea de “resguardar” el orden moral de los ciudadanos. Entre mediados de 1980 y de 1982, *Rico Tipo* fue calificada de “exhibición limitada” en siete ocasiones[13]; pese a todo, sobrevivió a la dictadura y a la bajas ventas, una vez aliviada de la censura, que cesó después de la Guerra de Malvinas con el cambio de autoridades municipales[14].

HUM® no fue indiferente a todas las nuevas publicaciones humorísticas que aparecieron. A lo largo de 1981, descalificó desde leyendas insertas en los márgenes a la revista editada por el actor cómico infantil Carlos Balá y José “Pepe” Iglesias: “Si estuviéramos en 1943, *Service de Humor* sería buenísimo” o “Tratar de reírse con *Service de Humor* es al Pepe” (*H* nº 63, julio de 1981: 12 y 82). En cambio, reconoció como interlocutores –y, por ello, los alentó en su labor– al diario *Clarín*, a *Risario* y a la uruguaya *El Dedo*, aunque con estas dos últimas luego entró en conflicto. En 1981, *HUM®* le dio la bienvenida a *Risario*, revista de humor gráfico rosarina creada por su ex colaborador Aranda junto a Tomás D’Espósito y David Leiva. Y al año siguiente saludó a *El Dedo*, la publicación uruguaya de Antonio Dabezies. Mientras esta sólo se vendía en el país oriental *HUM®* la consideró una colega amiga pero cuando en 1983 comenzó a venderse en Buenos Aires, elegantemente les advirtió: “Les deseamos la mejor de las suerte, siempre que no vayan a comernos el mercado a nosotros. No nos gusta que nos metan *El Dedo*” (*H* nº 98, enero de 1983: 14).

---

13. Fueron calificados de “exhibición limitada” el número 25 de septiembre de 1980 (BOM nº 16.399, 10 de noviembre de 1980); el 26, de diciembre de 1980 (BOM nº 16.451 27 de enero de 1981), el 29, de marzo de 1981 (BOM nº 16.512 24 de abril de 1981), el 30, de mayo de 1981 (BOM nº 16.527, 18 de mayo de 1981); el 31, de junio de 1981 (BOM nº 16.568, 16 de julio 1981), el 42, de junio de 1982 (BOM nº 16.806, 25 de junio de 1982); y *Lo Mejor de Rico Tipo* publicado en diciembre de 1980 (BOM nº 16.447, 21 de enero de 1981).

14. Tras la renuncia de Ricardo T. E. Freixá, Raúl R. Colombres quedó a cargo de la Secretaría de Cultura de la entonces Municipalidad.

El matutino de los Noble recibió elogios cuando quitó de su página de humor la última tira extranjera que quedaba –*Mutt y Jeff* de Bud Fisher– y la sustituyó con una nacional, *Teodoro & Cía*, realizada por Viuti, otro colaborador de *HUM®* que se sumaba a quienes ya publicaban en la contratapa del diario: Horacio Altuna y Carlos Trillo, Tabaré, Crist y Fontanarrosa. *HUM®* reconocía que *Clarín* "ha sido un pionero en esto de dar lugar a los genios nacionales en sus páginas" a diferencia de otros diarios que no lo hacían porque "**comprarle[s] tiras a las empresas internacionales sale mucho, muchísimo más barato**" (*H* nº 27, enero de 1980: 9; énfasis en el original). Si bien admitía tener pocos "puntos de contacto" con el matutino, uno de ellos era precisamente publicar y difundir el humor gráfico y la historieta nacionales.

En 1982, *HUM®* volvió a referirse a *Clarín* aunque estableciendo una mayor distancia: decía no saber si felicitar a los autores o al medio que publicaba "tiras inteligentes, de esas que otros diarios rechazan con expresión de terror" (*H* nº 88, agosto de 1982: 10). Se refería a *El Loco Chávez*, la tira diaria de Carlos Trillo y Horacio Altuna, la cual expresaba la misma visión que *HUM®* en cuanto a la función que debía tener el humor y la historieta: "A veces dice cosas muy serias, demostrando que la historieta ha dejado de ser algo meramente pasatista". Este reconocimiento buscaba demostrar que el punto de vista de *HUM®*, basado en la idea de que era posible "decir cosas serias" desde géneros marginales de la cultura masiva y no ser algo "meramente pasatista", excedía la revista y a Ediciones de la Urraca, su editorial.

La transición democrática significó un *boom* cultural que para la prensa periódica se tradujo en la aparición de nuevos títulos. En junio de 1982, la emblemática *Caras y Caretas*[15] que se pretendía continuadora de la más célebre de las revistas entre los siglos XIX y XX, irrumpió anunciando: "Las caras han cambiado, las caretas son las mismas". La revista editaba su número 2.187[16] y su primera tapa remitía a sus orígenes con una imagen que actualizaba aquella publicada en su primer número de 1898.

A principios de 1983, *Caras y Caretas* se quedó sin el ilustrador de sus portadas: Izquierdo Brown pasó a ser el responsable de las tapas de *HUM®*, convocado por Cascioli. Según el propio Izquierdo Brown, Cascioli le ofreció ese trabajo para evitar el crecimiento de *Caras y Caretas*, que percibía

---

15. *Caras y Caretas* fue creada por Estaquio Pellicer en 1898 y su primera etapa se extiende hasta fines de la década de 1930. *Caras y Caretas* fue la primera revista de interés general, moderna y masiva que estableció un punto de inflexión entre la prensa del siglo XIX y la del siglo XX. Véanse Romano (2004), Rogers (2008) y Szir (2011).

16. La dirección estaba a cargo de Héctor Alberto Descalzi, la secretaría de redacción fue ejercida por Ricardo Hugo Propato y la coordinación de Oscar Bevilacqua. Además de Izquierdo Brown, colaboraron con la revista Geno Díaz, Ordóñez, Cilencio, Daniel Paz, Catón, Copi, Rep, Enrique Pinti, Fasulo, Daniel Garibaldi, Gila, Piolín de Macramé (Florencio Escardó), José María Jaunarena, entre otros.

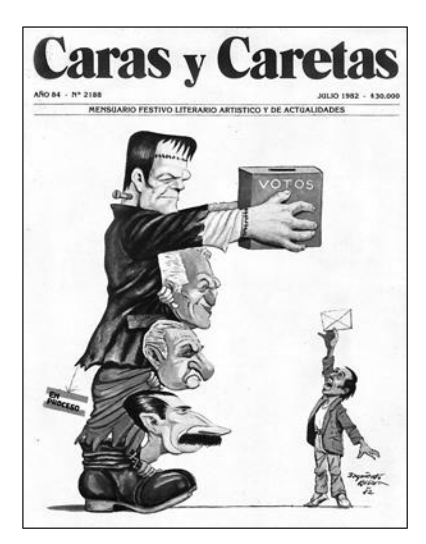


Fig. 98. Izquierdo Brown, *Caras y Caretas*, Año 84, nº 2188, julio de 1982. El caricaturista era Sergio Izquierdo Brown, quien se había destacado en las primeras portadas de *Satiricón*, había colaborado con *HUM®* en sus primeros años y en 1982 lo hacía muy ocasionalmente.

como su competidora (entrevista, 18 de mayo de 2010). Otra mirada de los hechos, que no contradice la anterior, es que Cascioli –a cargo de la dirección de una exitosa revista y de una empresa editorial aún con perspectivas de crecimiento–, decidió delegar una tarea que hasta entonces le era privativa en un excelente dibujante como es Izquierdo Brown. Sin embargo, cedía tan sólo una parte del trabajo, la del dibujo, ya que Cascioli siguió haciendo el color. De este modo las tapas de *HUM®* –y de *SuperHUM®*– pasaron a estar firmadas por la dupla Izquierdo Brown-Cascioli y, posteriormente, por la dupla Izquierdo Brown-Carlos Nine que reemplazó a Cascioli; circunstancias que a la postre trajeron problemas respecto de la propiedad de los originales de dichas imágenes.

Otra revista revivida fue *Satiricón* que vio la luz en noviembre de 1983. Oskar Blotta, aún peleado con Cascioli, volvía en sociedad con Pedro Ferrantelli. La revista tuvo el mismo formato que en su última edición de 1976 pero modernizó la tipografía de su nombre. Su diseño, estética y calidad de la impresión eran similares a los de *HUM®*. En su *staff* reaparecieron algunos de sus viejos colaboradores pero con funciones más importantes: Carlos Abrevaya era el jefe de redacción; Jorge Guinzburg, el director creativo, Viviana Gómez Thorpe, la columnista estrella, Blotta y su padre estaban a cargo del arte junto a Pablo y Carlos Bazerque, Eduardo Maicas era el coordinador humorístico, los periodistas Marcelo A. Moreno, prosecretario de redacción y responsable de los reportajes, y Jorge Llistosella, editor de las secciones especiales[17]. Resultaba notoria la ausencia de Rolando Han-

17. Los redactores eran Miguel Gruskoin y Fidel Chiatto; y los colaboradores, Roberto Pettinato, Miguel Ángel Caiafa, Carlos Meglia, Roberto García, Félix Saborido, Palito Harvey, Luis Cedres, Vitaca, Juan José Lafuente, Esteban Jiménez, Julio Freyre, Pizarro y Miguel Ángel Milanese.



glin, con quien Blotta dos años antes había editado la revista de historietas *Bang!*, de efímera existencia. *Satiricón* fue una gran apuesta editorial: la cantidad de páginas y de material, su calidad y el tamaño de su redacción lo confirmaban. Blotta estaba dispuesto y creía posible recuperar el lugar que había alcanzado la revista en sus épocas anteriores.

La reaparición de *Satiricón* fue un desafío editorial para *HUM®* y personal para Cascioli y varios de quienes lo acompañaban, que habían participado de aquella en sus anteriores etapas. Pero fue *HUM®* la que finalmente perduró, *Satiricón* cerró al poco tiempo.



Fig. 99. *Satiricón* nº 31, marzo de 1984. Salió con el mismo espíritu de su primera época, se presentó como una revista sin límites, desprejuiciada, que se reía de todo y, en efecto, era menos seria y comprometida que *HUM®* aunque abordaba temas de actualidad como la censura, la tortura y los desaparecidos. En otras palabras, *Satiricón* intentó recuperar la risa irreverente que en *HUM®* aparecía domesticada.

También a fines de 1983 y con vistas al futuro democrático, surgió *Feriado Nacional*, que desafió a *HUM®* pero en términos políticos. Si esta sostenía una postura política muy cercana al alfonsinismo, *Feriado Nacional* quiso ser expresión de un "humor nacional, popular y peronista". El equipo de redacción estaba conformado por Martín García como director editorial, Caloi como el "gran asesor", Juan Sasturain como jefe de redacción, Álvaro Abós y Maicas eran los secretarios de redacción, Rep, el prosecretario de redacción humorístico y Sanyú, el director de arte[18]. *Feriado Nacional* reunió a varios ex colaboradores de *HUM®* –en especial dibujantes–, muchos de los cuales se habían ido de la revista por diferencias políticas o habían visto reducidas sus posibilidades de publicar ante el avance del texto escrito;

18. Los redactores eran Álvaro Abós, Carlos Marcucci, José Pablo Feinmann, Claudio Madanes, Raúl Barreiros, Laura Sznaider, Lucía Maisonnave, Horacio Ferrer, Litto Nebbia, Susana Di Gerónimo, Emilio Petcoff, Roberto Perinelli, Ángel Faretta, Eduardo Moreira, entre varios otros (Vázquez Lucio, 1985b).

otros colaboraban simultáneamente con ambas publicaciones[19]. *Feriado Nacional* hizo una fuerte apuesta al triunfo del candidato justicialista Ítalo Luder, y quedó mal posicionada tras la derrota electoral lo que la llevó a cerrar al poco tiempo, pero en su corta existencia sobresalió en la tarea de "rescate" que hizo de figuras del campo de la historieta como Oski, Hugo Pratt, Francisco Solano López y Héctor Oesterheld; y del periodismo y la literatura, asociadas al compromiso político y social como Germán Rozenmacher (Figs. 100 y 101).

Pero la reactivación del humor gráfico y la historieta y, en particular, el éxito de *HUM®* hizo que aparecieran no sólo nuevos emprendimientos que podían devenir en una seria competencia sino también plagios intencionados. En 1980, *HUM®* denunció a *Nuevo HUMOR Internacional* por querer engañar a lectores incautos debido al parecido que tenía con ella y las sospechas que generaba al publicar material sin firmas y no detallar la composición del *staff*. *HUM®* la denunció y desacreditó: "Lo más terrible [...] no es la flagrante mala intención de confundir al público lector. Lo doloroso es la impúdica exhibición de anti-talento, anti-creatividad y anti-calidad que pueden llegar a hacer ciertos editores de triste condición..." (*H* nº 41, agosto de 1980: 3). Una situación similar ocurrió tres años más tarde con unos "cacos del talento ajeno", que, según denunciaba *HUM®*, "se hacen el agosto en España a costillas de nuestra revista" (*H* nº 97, enero de 1983: 19). La revista se llamaba *HUMOR*, había copiado su logotipo y fotocopiado el material gráfico sin permiso de la editorial ni de los autores para republicarlo bajo el subtítulo "Los mejores dibujantes de *comic* latinoamericano". La denuncia finalizaba con una reflexión sobre el ser nacional y sobre el futuro retorno de los exiliados: "Así como deseamos vehementemente el retorno de muchos argentinos que están afuera –léase [Osvaldo] Soriano, [Juan] Martini, [Manuel] Puig y tantos otros–, hacemos votos para que los argentinos como Russler y sus secuaces permanezcan bien lejos" (*H* nº 97, enero de 1983: 19).

Por fuera de la prensa humorística, cabe mencionar la aparición, en 1981, de *Pan Caliente*, una revista cultural dirigida por Jorge Pistocchi, y se destaca la revista *El Porteño* que surgió en enero de 1982, bajo la dirección de Gabriel Levinas y con el escritor y periodista Miguel Briante como jefe de redacción y Jorge Di Paola como secretario de redacción. *El Porteño* se trataba de una publicación mensual, independiente, dedicada a temas políticos y culturales. No incluía una sección de humor gráfico, pero le disputó a *HUM®* el tratamiento serio y comprometido de los asuntos políticos y culturales y, en ese sentido, se colocó a su izquierda. Fue una revista "progresista y juvenil, con una escritura frontal, agresiva y, en ocasiones, paródica" (Ulanovsky, 1997: 292) que retomó el desenfado de la

19. Como Sasturain, Maicas, Rep, Fati, Enrique y Patricia Breccia, Viuti, Crist, Pérez D'Elías, Ibáñez, Buttafuoco, Cilencio, Fontanarrosa, Langer, Carlos Nine, Aristegui, Mercado, Macagno, Félix Saborido, Petisuí, Mager, Mandrafina, Lalia, entre otros (Vázquez Lucio, 1985b).





Figs. 100 y 101. *Feriado Nacional* nº 5, octubre de 1983. Tapa y contratapa, esta última realizada por Félix Saborido, donde aparecen los principales personajes de historieta creados por Oesterheld a la cabeza de una manifestación que reclama por el paradero del guionista. La imagen, que se entregaba en un poster plegable, se hizo célebre y hoy en día pocos deben recordar su primera publicación, recién a fines de 1983 (Oesterheld había desaparecido en 1977).

contracultura para intervenir en los nuevos debates políticos y culturales de los años ochenta: el rock, el punk, los sectores marginados (indígenas, homosexuales, mujeres) y los "desaparecidos". La revista ocupó los márgenes que *HUM®* había abandonado y fue más audaz a la hora de hablar de política. De hecho, el número 20 de agosto de 1983 presentó un informe sobre los niños desaparecidos que le valió una bomba en la redacción ubicada en el barrio porteño de San Telmo. En sus inicios, *El Porteño* se publicitó en *HUM®*, como también lo hizo *Pan Caliente* y *Medios & Comunicación*. Al principio *HUM®* celebró su aparición y la consideró una colega por tener principios en común –por ejemplo, el de no menospreciar al lector y hacer cultura "seriamente", anteponiendo la calidad al negocio–, más tarde sus periodistas entraron en conflicto, haciéndose mutuas acusaciones.

Con la transición democrática se multiplicaron las voces, nuevos artefactos culturales y mediáticos salieron a escena y el espacio público recuperó sus funciones y su capacidad de expansión. Paradójicamente, *HUM®* que celebraba como un triunfo la nueva coyuntura, sería una de las perjudicadas, ya que perdería la posición casi monopólica que había construido en tanto espacio crítico y alternativo dentro de la cultura masiva. Para dar cuenta de lo que estaba en juego para este medio es necesario detenerse en otros fenómenos que tuvieron lugar gracias a él y permiten pensarlo como parte del proyecto editorial de Ediciones de la Urraca e incluso como un proyecto cultural más vasto.



Ediciones de la Urraca como proyecto editorial

Andrés Cascioli no se limitó a ser editor de humor gráfico, sino que con Ediciones de la Urraca incursionó en diversos géneros de publicaciones periódicas. Incentivado por las ganancias que le proveía *HUM®*, con el diagnóstico de que había un vacío en la oferta cultural y mediática que valía la pena llenar y que podría redundar en un buen negocio –como *HUM®* demostraba ser–, y con el convencimiento de que había que apostar a la industria y al trabajo nacionales, Cascioli financió y promovió nuevos proyectos. De este modo, Ediciones de la Urraca se expandió hasta convertirse en una gran empresa editorial en la primera mitad de la década del ochenta.

A fines de los años setenta, dos cuestiones se conjugaban para posibilitar el crecimiento de Ediciones de la Urraca, según la mirada de Cascioli: por un lado, la libertad y el "no tener límites" que generaba el hecho de que *HUM®* no dependía de la publicidad (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007) y por otro, las características propias de la distribución y comercialización de publicaciones periódicas en la Argentina. En ese contexto, la industria periodística podía ser rentable si se tenía un producto de buena aceptación en el mercado. La venta de revistas proveía regularmente de dinero en efectivo, debido a la escasa bancarización y a la dinámica de circulación en los kioscos, lo cual (en una economía con alta inflación) era buen negocio. La distribución de una revista partía de un acuerdo de comercialización entre la editorial y el distribuidor que fijaba cuándo el canillita debía levantar del escaparate de su puesto de diarios el viejo número y dar lugar al nuevo. Cuando esto sucedía, el vendedor efectuaba un anticipo en dinero sobre la base a las ventas totales del viejo número; y cuando el nuevo llegaba a los kioscos pagaba un nuevo adelanto y liquidaba el saldo pendiente del número anterior. De este modo, si la revista era mensual y vendía bien, ingresaba dinero a la editorial cada quince días; si era quincenal, estos ingresos eran semanales, lo que generaba un dinamismo en los canales de pago que permitían evitar los efectos negativos de la inflación (entrevista a Nora Bonis y Oche Califa, 20 de mayo de 2010).

La ausencia de anunciantes y el hecho de mantenerse exclusivamente con sus ventas y las de las reediciones y compilaciones –por ejemplo, la colección "Los Libros de *HUM®*"–, posibilitaron que la revista, Ediciones de la Urraca como editorial y Andrés Cascioli como editor construyeran una imagen de sí como desligados de los compromisos de la economía. Cascioli decía sentirse libre de publicar lo que quisiera, que sus decisiones no estaban condicionadas por ningún dispositivo institucional superior o externo: sus publicaciones eran "independientes". A este enorme margen de acción y decisión se sumó su disposición como editor para poner al alcance del gran público "buena" cultura nacional, lo cual conllevó crear fuentes de trabajo y difundir a los productores culturales nacionales. Pero la imagen pública que Cascioli construyó de sí basada en una escala de valores que ubicaba en primer lugar a la cultura de calidad era paradójica ya que no

ignoraba las reglas del mercado sino que actuaba según su lógica y la de la cultura masiva. No se trataba de ir contra el mercado, sino que este no fuera la prioridad a la hora de producir y consumir cultura. Ante nuevos desafíos, esta paradoja quedaba minimizada, pero generó tensiones cuando esos nuevos emprendimientos tuvieron que demostrarse sustentables y su editor debió actuar siguiendo los dictados del mercado.

Asimismo, a corto o mediano plazo, la ausencia de anunciantes develaría su costado más riesgoso: la independencia implicaba también vulnerabilidad de cara a los avatares económicos que afectaban el bolsillo de los lectores o la aparición de competidores que disputasen esa única fuente de financiamiento. Como reconoció Carlos Trillo, "Es muy probable que *HUM®* haya sido una revista que financiaba proyectos que daban pérdida. La Urraca era una editorial muy rara porque apoyaba, con ese *boom* editorial de su revista satírica, otras revistas, algunas condenadas a tiradas muy pequeñas" (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2002).

Entre 1979 y 1983, Ediciones de la Urraca lanzó al mercado *El Péndulo*, *Mutantia*, *Rock SuperStar*, *HUM® & Juegos*, *HURRA*, *SuperHUM®* y *HUMI*, y ya en democracia, *SexHUM®*[20], *El Periodista* y *Fierro*[21]. La intención de construir un proyecto editorial propio se vislumbra con las revistas editadas a partir de 1980, satélite de *HUM®* que surgieron simultáneamente a la definición de su contrato de lectura y afianzamiento en el campo cultural y en el mercado. Si bien todas estas publicaciones estaban dirigidas a públicos específicos, se construyeron teniendo como base los mismos valores y sentimientos que la revista "insignia" estaba estructurando. Apelaban así a un lector de clase media inteligente, comprometido, serio pero no solemne, que compartía con quienes hacían la revista el diagnóstico que consideraba a la oferta cultural predominante como "mediocre" y "chata". De este modo, el punto de vista editorial, su "línea", contribuía a la institucionalización y estructuración de los sentimientos y valores éticos (que bajo la dictadura se habían tornado políticos) en una posición alternativa en el campo de la cultura.

El Péndulo y *Mutantia*

El primer título que Ediciones de la Urraca editó después de lanzar *HUM®* fue *El Péndulo*[22]. Su director era el escritor y especialista en literatura fantástica Marcial Souto. Los antecedentes del emprendimiento remitían a 1975 cuando Souto y Jaime Poniachik le propusieron a Cascioli crear una publicación dedicada a la literatura de ciencia ficción pero el "Rodrigazo"

20. Sobre *SexHUM®* ver la introducción de Juan Carlos Muñiz (2006) a la antología que compiló de la revista.

21. Estas últimas tres no son analizadas en este libro porque exceden el recorte temporal propuesto.

22. Una breve referencia a *El Péndulo* hay en Rivera (1992) y en Abraham (2013); un análisis lo aporta Paula Guitelman (2009).

obligó a posponer indefinidamente el proyecto. En 1979, Souto volvió con la propuesta a Cascioli y el resultado fue el "Suplemento de *HUM®* y ciencia ficción", que combinaba literatura[23] y, a pedido de Cascioli, historietas[24]. La imposibilidad de sumar los costos del suplemento al precio de *HUM®* llevó a independizarlo y así, en septiembre de 1979, apareció *El Péndulo*. Con el mismo formato de *HUM®* y una periodicidad mensual, la revista combinaba "materiales relacionados con la literatura, en la línea de la ciencia-ficción y el *fantasy* angloamericano, el cine, la música y la historieta" (Rivera, 1992: 68). Duró apenas cuatro números; pero reabrió en mayo de 1981 con *HUM®* mejor instalada en el mercado y en el campo de la gran producción cultural. La segunda época de *El Péndulo* fue un poco más extensa, y llegó hasta noviembre de 1982 (Fig. 102). La revista expresó la tensión de los principios sobre los cuales Cascioli quería erigirse como editor: entre texto (relatos de ciencia ficción y crítica literaria) e imagen (historieta), entre la producción nacional y la foránea, entre la libertad de publicar sin publicidad y la necesidad de capital para financiarse.

Con la publicación de obras clásicas de ciencia ficción de los años cincuenta y trabajos más recientes que venían renovando el género fantástico, *El Péndulo* contribuyó a revitalizar estos géneros literarios que habían perdido impulso. Era material en buena medida extranjero, y en especial de autores estadounidenses[25]; pero lentamente se incorporó material nacional producido por nuevos autores que incursionaban en estos géneros, como Claudio Ferrari, Carlos Gardini, Sergio Gaut vel Hartman, Marcial Souto, Rogelio Ramos Signes, José Pedro Díaz, Angélica Gorodischer, Eduardo Abel Giménez, Mario Levrero, Luisa Axpe. La crítica literaria tuvo mayor despliegue que en la etapa anterior, y se publicaron artículos de Pablo Capanna, Carlos Gardini, Elvio Gandolfo, Claudio Ferrari, John Sladek, Robert

---

23. Incluía cuentos de ciencia ficción de autores principalmente estadounidenses como J. G. Ballard, Ray Bradbury, Thomas Disch, R.A. Lafferty, Robert Sheckley, Doris Piserchia, Theodor Sturgeon, Horace L. Gold, Fredric Brown y Damon Knight, y del brasileño André Carneiro, con artículos de crítica literaria de Aníbal Vinelli, Carlos María Caron, Pablo Capanna, Gloria Guerrero, Alexis Lecaye, Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain y Eduardo Saglul.

24. Sobresalieron por su innovación estética las adaptaciones de Alberto Breccia de los cuentos de Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe y de los hermanos Grimm, y la surrealista *Los viajes de Marco Mono* con guión de Trillo y dibujos de Alberto Breccia. En *El Péndulo* comenzó a publicarse *Las Puertitas del Sr. López*, de Trillo y Altuna, se publicó *Boggie, el aceitoso* de Fontanarrosa, que después de su cierre pasaron a *HUM®*. También publicaron en *El Péndulo* los colaboradores de *HUM®* Alfredo Grondona White, Blopa, Tacho, Tabaré, Peiró, Crist y Colazo, y además, Mordillo y las duplas autorales Guillermo Saccomanno-Alberto Breccia y Carlos Trillo junto a Horacio Altuna, Sanyú, Enrique o Alberto Breccia.

25. A los ya mencionados en las anteriores etapas se sumaron Cordwainer Smith, P. J. Plauger, Brian W. Aldiss, Sam J. Lundwall, Jon Bing, Jack Vance, Alfred Bester, James Tiptree, Jr., David R. Bunch, Norman Spinrad, Robert Silverberg, Gene Wolf, Racoona Sheldon, Richard A. Lupoff, Teodoro Giúttari, Massimo Pandolfi, J. R. R. Tolkien, Michael Moorcock, Inisero Cremaschi, Alan E. Nourse, Philip K. Dick.

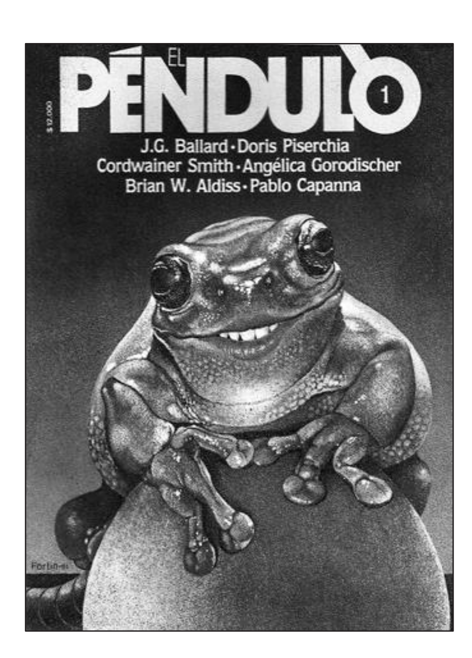


Fig. 102. Fortín, *El Péndulo* nº 1, mayo de 1981. La segunda época fue la más dinámica y rica de la revista. Nuevamente bajo la dirección de Marcial Souto y con un formato tipo libro, su propuesta se basó especialmente sobre la literatura de ciencia ficción y la historieta no desapareció completamente, pese a que La Urraca ya editaba *SuperHUM®*.

Sheckeley, J. G. Ballard, Robert Silverberg, Marcial Souto, Isaac Asimov. En cuanto a las historietas, *El Péndulo* publicó tiras de ciencia ficción como las francesas *Progreso* de Enki Bilal y Pierre Christin, y *El demonio de los hielos* de Jacques Tardi.

A primera vista, *El Péndulo* parecía contradecir la postura de *HUM®* a favor de la industria nacional y de fomentar la producción local, pero no lo hacía. No se descartaba la producción extranjera *per se*, si esta era de calidad o abordaba temas de interés para los argentinos debía difundirse y, tal vez, sirviera de fuente de inspiración. Como parte de esta misma lógica de incentivar a la cultura nacional fue el apoyo que la revista dio a la creación de espacios de sociabilidad específicos como fue la creación del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, que nucleó a muchos de sus aficionados y que editó sus propios *fanzines* como *Cuásar*, *Nuevomundo*, *Clepsidra*, *Sinergia*, *Parsec*, ampliando la oferta y los espacios de difusión y publicación.

El Péndulo siempre circuló en espacios reducidos. Las pocas ventas y la ausencia de anunciantes dificultaron el respaldo económico; por añadidura, se requería un capital importante para adquirir los derechos de los autores extranjeros, situación que se agravó en 1982 cuando la Argentina debió enfrentar la crisis de la deuda externa. Cascioli recuerda que *El Péndulo* económicamente fue un fracaso pero culturalmente tuvo su saldo positivo: produjo una especie de sustitución de importaciones que redundó en la aparición de "escritores argentinos de ciencia ficción, que casi no había [salvo Oesterheld y Bioy Casares] (*H* nº 221, junio de 1988: 64).



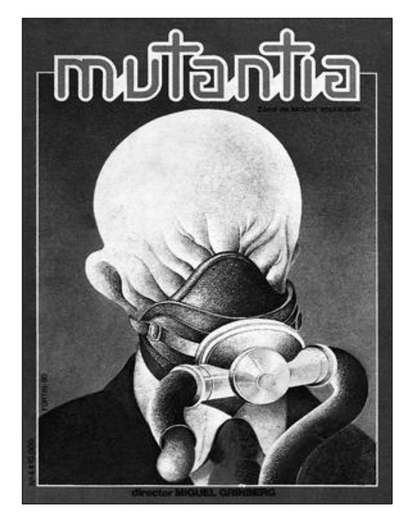


Fig. 103. Fortín, *Mutantia* nº 4, enero-febrero de 1981. Con una periodicidad bimestral, su existencia, aunque discontinua, se extendió hasta 1987. Se editaron veinticuatro números donde proponía una apertura hacia pensamientos y vivencias "alternativas" y relativamente contestatarias, propias de las contraculturas en auge desde finales de la década de 1950.

Mutantia. Zona de lucidez implacable apareció en los kioscos en junio de 1980, se trataba de un emprendimiento ideado (en continuación de viejos proyectos) por Miguel Grinberg, quien se acababa de incorporar como colaborador de *HUM®* (Fig. 103). Su objetivo fue abrevar en el poshipismo, las espiritualidades y culturas alternativas, la ecología y la no violencia. En ella se combinaban ensayos sobre ciencia, ecología, religión, espiritualismo y filosofía con poesía, rock o jazz, y literatura de ciencia ficción, en su mayoría de autores extranjeros. Por este medio, Grinberg se propuso continuar su propia difusión de los principales exponentes de la generación *beatniks* como Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y Jack Kerouac[26]. También a Thomas Merton –a quien consideraba su mentor. Con el tiempo, en un proceso similar al iniciado por *El Péndulo*, fueron apareciendo firmas locales como las de Alejandro Piscitelli, Luis Carlos Maciel, Cristian Nuneeus, Daniel Berrigan, Dardo Maranzano, Luis Jorge Jalfen, Claudio Caldini.

Mutantia iba dirigida a quienes habían sido jóvenes en los años sesenta y habían abogado por las opciones contraculturales. Su director y mentor abogada por la recuperación de las utopías sesentistas aunque no en un sentido nostálgico, sino acorde a los nuevos tiempos, buscando revivir y fomentar una cultura alternativa, así fue que se presentó:

> Somos de los que trabajan para la Primera Paz Mundial [...]. *Mutantia* será la crónica de un sector de la realidad donde se están produciendo

26. Y también a Theodore Roszak, Rory O'Connor, Thomas Sanches, Jacques-Yves Cousteau, Henryk Skolimowski, Helen Caldicott, Phil Lansky, Jim Morrison, Hazel Henderson, Gregory Bateson, Fritjof Capra, Michio Kushi, Iván Illich, Wilhelm Reich, David Spangler, André Voisin, Robert Van Den Bosh, Andrew Feenberg, Marvin Resnikoff.



cambios fundamentales para el futuro de la humanidad –sin concesión a dogma alguno, hasta **habrá textos que refutarán ideas del número anterior, en un debate inteligente, revelador. *Mutantia* demostrará que polemizar, pensar, filosofar y poetizar no son ejercicios difíciles aptos únicamente para elegidos**s. Explotará la imaginación, la ternura y el ansia de vivir intensamente de todos nosotros, para acumular buenas ondas y difundir datos sensibles. El futuro de la persona y el futuro de nuestro planeta dependen de un cambio profundo en nuestra manera de asumir sabidurías milenarias y contemporáneas (*Mu* nº 1, junio-julio de 1980, el énfasis me pertenece).

Pensar a futuro, no tener dogmas, "abrir las puertas de la percepción", reivindicar el debate inteligente y revelador así como la polémica, la filosofía, la poesía, la imaginación y la sensibilidad eran valores y prácticas en las que *Mutantia* coincidía con *HUM®*, proyectados hacia un espacio masivo. La propuesta era elevar la cultura de masas, dotarla de contenido "de calidad". Pese a que *Mutantia* no anunciaba que era editada por Ediciones de la Urraca debido a que Grinberg siempre mantuvo el control editorial sobre sus publicaciones, confluía con ella al reconocerse como alternativa a las propuestas de mera diversión, que consideraba evasivas, de la cultura masiva dominante. La contrapropuesta de *Mutantia* era la introspección, al igual que *Uno Mismo* –publicación de Juan Carlos Kreimer, otro colaborador de *HUM®*– expresaba un compromiso con la vida: "coincidían en la filosofía del vivir mejor, más del lado del espíritu, y proponían nuevos estilos para apreciar y sentir el universo en crisis" (Ulanovsky, 1997: 309).

Las revistas satélite: *HUM® & Juegos, HURRA, SuperHUM®* y *HUMI*

A los nuevos emprendimientos surgidos con la década de 1980 *HUM®* les transfirió capital económico y simbólico: los nombres, la gráfica, la estética, el cuidado y destacado lugar dado a la imagen, y muchos de sus colaboradores e integrantes de los *staff* remitían a ella. A diferencia de *El Péndulo* y *Mutantia*, estas revistas tuvieron a Andrés Cascioli como director.

La primera de ellas fue *HUM® & Juegos*, que surgió motivada por la buena recepción que tuvo la sección "Juegos para gente de mente", que, desde mayo de 1979, coordinaba Jaime Poniachik en *HUM®*, y que no dejó de editarse (Fig. 104). La percepción de un vacío en el mercado se debía al colapso de las empresas dedicadas a la producción de juegos para adultos, consecuencia del "ya conocido fruncimiento económico argentino, que alienta a sustituir la producción propia por el artículo importado" (*H&J* nº 5, diciembre de 1980: 3). Poniachik tenía experiencia en este tipo de propuestas: había sido el responsable de Ediciones de Mente, editorial dedicada a la publicación de revistas de pasatiempos e ingenio, y entre 1976 y 1978 había editado *La revista del Snark* (Cascioli había ilustrado una de



Fig. 104. Ceo, *HUM® & Juegos* nº 5, diciembre de 1980. Esta revista se basó en el mismo concepto de juego que tenía *HUM®* y se politizó a la par de ella. El juego era un entretenimiento no evasivo, sino serio y comprometido con la realidad, que potenciaba la inteligencia y que tenía una función social equiparable a la reflexión y al trabajo. La situación económica y política y sus responsables se fueron convirtiendo en la materia prima para el armado de acertijos, palabras cruzadas y demás juegos de ingenio.

sus tapas). En *HUM® & Juegos*, secundó a Cascioli como jefe de redacción y acompañado por Pablo Colazo, como jefe de arte[27].

HUM® y *HUM® & Juegos* exigían lectores activos, "que escriben, que opinan, que crean, que corrigen errores, que resuelven, que participan, [y] que por un rato se imaginan que viven en un país libre" (*H* nº 70, noviembre de 1981: 111). En 1976, al lanzar *La Revista del Snark*, Jaime Poniachik había demandado un tipo similar de lector mientras reconocía que "la recreación mental tiene pocos seguidores" (*LRS* nº 1, mayo de 1976: 2). En 1980, el éxito de *HUM®* le había hecho suponer que aquella reducida comunidad se había ampliado, y en 1981 los editores anunciaron que *HUM® & Juegos* se había ganado un lugar en el campo cultural y editorial demostrando "que en este país hay mucha gente inteligente. El problema es encontrarla, algo que al parecer hemos logrado" (*H* nº 61, junio de 1981: 12). Sin embargo, dos meses después, los hechos desmentían aquellas palabras que parecían ser más un deseo que una realidad. Los lectores que respondieron a la convocatoria no eran suficientes para sostener una publicación dedicada al juego, independiente y sin publicidad. *HUM® & Juegos* debió reducir sus ochenta y cuatro páginas a sesenta y ocho, debido a las ventas insuficientes y al aumento del precio del papel. Los editores explicaron que preferían mantener

27. El equipo de redacción se completaba con Aquiles Fabregat, Inés Fiore, Jorge Garayoa, Gloria Guerrero, Juan Carlos Hase, Daniel Samoilovich, Aníbal Vinelli, Diego Guza, V. Gres, Martín Gala, Juan Carlos Muñiz, Pablo González Rozada y Juan Sasturain; y los dibujantes eran Grondona White, Ángel, Ceo, Fati, Fortín, Santiago, Alberto Dose, Almeida, Marín, Meiji, Fontanarrosa, Cilencio, Suar, Tacho, Ibáñez, Lawry, Duel y Hermosilla Spaak.



el precio de tapa y la calidad del material porque "lo importante es que la reducción de páginas no se convierta en una reducción de cabezas" (*H&J*, nº 13, agosto de 1981: 3), argumento que abonaba la imagen de desinterés económico y promoción cultural que Cascioli y La Urraca construían de sí, en contraposición con la cultura comercial basada sobre la ecuación inversa. Frente a estas limitaciones, la estrategia para sostener la revista fue solicitar y pagar las mejores colaboraciones que los lectores hicieran llegar. La convocatoria conjuraba esos dos valores que en el imaginario de clase media argentino aparecían disociados: la inteligencia y el dinero, y que la misma *HUM®* en otras ocasiones había separado. "Crease o no: con la inteligencia se puede ganar dinero", anunciaba *HUM® & Juegos*, y decía estar concretando "un viejísimo sueño democrático y avanzado: que la creatividad sin curros dé algunos mangos" (*H* nº 91, octubre de 1982: 12). La consigna era poder combinar esos valores. El mercado y la industria cultural eran un hecho, el sistema capitalista también; al aceptar esas reglas del juego, la propuesta era elevar las ofertas disponibles en el mercado, ofrecer calidad. Pero si bien había algo de cierto en la concreción de ese "sueño democrático", también lo era que la editorial hacía un ahorro al convocar a estos colaboradores amateurs y evitar los profesionales.

A las dificultades ya mencionadas se sumó, a fines de 1981, la clausura de diversas casas dedicadas a juegos de ingenio por parte de la Municipalidad de Buenos Aires y la autoclausura, por miedo, del resto. *HUM®* señaló al respecto:

> Ojalá se trate de una confusión y la medida esté destinada a controlar los *flippers* y otros juegos embrutecedores. Porque si no fuera así, si el blanco fuera realmente el pasatiempo que aguza la mente y activa las neuronas, habrá que pensar que algunas autoridades han perdido el raciocinio por completo. O peor aún: **habrá que suponer que todo lo que sirva para desarrollar las facultades mentales, ha pasado a la categoría de peligro público.** Y en ese caso, que nuestro colaborador Jaime Poniachik vaya poniendo sus abundantes barbas en remojo (*H* nº 71, noviembre de 1981: 11; énfasis en el original).

La expresión de deseo era una estrategia enunciativa y un modo de interpelar a las autoridades y cohesionar a los lectores en torno a la propuesta de *HUM®* y de *HUM® & Juegos*. Detrás de su uso estaba la lucha por definir la cultura –la cultura verdadera–, y develar el posicionamiento que dichas autoridades asumían al optar por la censura. El juego que "embrutece" vs. el juego que "aguza la mente y activa las neuronas" era la dicotomía en que los editores de estas revistas definían la batalla por el significado de qué es un juego y, por extensión, qué es cultura y que no. Asimismo, se desmontaba el discurso paternalista de la censura, al sugerirse que esta perseguía la inteligencia y "todo lo que sirva para desarrollar las facultades mentales". A partir de defender estos valores y concepciones, Ediciones de la Urraca buscó articular una alternativa cultural.

Sin embargo, no sólo la censura instituida se oponía a la concepción de la cultura que las publicaciones de La Urraca promocionaban. En mayo de 1982, *HUM®* se preguntaba con asombro: "¿Nos hemos vuelto locos? ¿Será el Apocalipsis? ¿Habrá resucitado Torquemada? ¿O será que el entrenamiento de la inteligencia constituye, realmente, un ataque a la moral? No lo sabemos. Pero algo no funciona bien en algunas preceptorías" (*H* nº 81, mayo de 1982: 8). Un lector les hizo saber que en el tradicional Colegio Nacional de Buenos Aires una preceptora le había "secuestrado" a un alumno su ejemplar de *HUM® & Juegos* alegando que atentaba contra la moral y las buenas costumbres. De esta forma, la batalla cultural no era sólo contra las autoridades militares sino también contra los sectores de la sociedad civil que las acompañaban. Como señaló Guillermo O'Donnell (1984: 18), la dictadura militar "soltaba los lobos en la sociedad, no era sólo lo que el gobierno expresamente incitaba sino también –más sutil y poderosamente– el 'permiso' que daba para que no pocos ejercieran sus minidespotismo frente a trabajadores, estudiantes y toda otra clase de 'subordinados'". En este caso, ni la revista ni la sección de juegos de *HUM®* sobrevivieron a la dictadura. Poniachik y Daniel Samoilovich se independizaron de Ediciones de la Urraca y lanzaron su propia revista *Juegos para gente de mente*, bajo un sello también propio.

El antecedente de *HURRA* fue *Rock SuperStar*, revista editada por Ediciones de la Urraca antes de que *HUM®* existiera y relanzada a fines de 1979 con la joven Gloria Guerrero como secretaria de redacción. La revista estaba dirigida a los adolescentes en "la edad del pavo" y proponía "informar y orientar, con lo mejor. El buen rock, el buen jazz, lo mejor del blues, del folk y de la literatura fantástica, lo más representativo de nuestras raíces. Y lo más importante de las raíces ajenas" (*H* nº 24, diciembre de 1979: 51). Desde su lanzamiento, los editores reconocieron que no sería fácil posicionarse en el campo: "Tal vez haya demasiadas revistas de rock en Argentina. O tal vez seamos demasiado pocos los que estamos en esto". La prensa dedicada a la música progresiva o rock tenía dos grandes referentes en aquel entonces: *Pelo* y *Expreso Imaginario*, mencionadas en el capítulo 2. Además, pero por fuera del sistema comercial, estaban las revistas subterráneas, de distribución gratuita en el Parque Rivadavia y en las cuales colaboradores espontáneos podían libremente agregar pliegos con sus textos (Pujol, 2005). Como *Rock SuperStar* no logró hacerse un lugar en un mercado pequeño pero con opciones claramente definidas, en julio de 1980, Ediciones de la Urraca la reemplazó por *HURRA*, nombre que la filiaba fácilmente a *HUM®*. *Hurra* fue mensual, "hecha por jóvenes para jóvenes"[28], aunque también colaboraban "jovatos", en su mayoría colaboradores de *HUM®*[29]. A sus

---

28. Los jóvenes que hacían la revista eran Gloria Guerrero como secretaria de redacción, Ricardo Messina, Fernando Basabru, Alfredo Rosso como colaboradores especiales y Carlos Algueri, Sandra Russo, Juan Pablo Neyret, Oscar Saavedra, Fabián Lebenglik, Roberto Aguirre Molina, Eduardo Mileo como colaboradores.

29. Estos eran Miguel Grinberg, Alejandro Vignati, Amelia Arias, Diego Bonadeo, Aníbal Vinelli, Juan Carlos Kreimer, Jorge Garayoa, Fati, Alfredo Grondona White, Enrique Breccia y Carlos Trillo.



Fig. 105. Cascioli, *Hurra* nº 1, julio de 1980. Sus primeras tapas fueron caricaturas, realizadas por Cascioli, de los músicos más destacados del ambiente como eran Charly García y Luis Alberto Spinetta. Luego, llegó el momento de fotografías de bandas, como la inglesa *Queen*.

lectores adolescentes les ofreció notas sobre música pero también humor e historietas que la remitían indefectiblemente a *HUM®* (Fig. 105).

Su rasgo distintivo fueron las mesas redondas que organizó con jóvenes convocados por el *staff*, y que luego se publicaban en la revista. Coordinadas por Gloria Guerrero y Alejandro Dolina, estos encuentros tenían diferentes temáticas de interés para los jóvenes que iban más allá de la música rock. El antecedente de este tipo de actividad estaba en *HUM®*, que había organizado uno en marzo de 1979 a raíz de una columna de Alejandro Dolina. La importancia dada al contacto con los lectores era característica de las publicaciones de La Urraca y en aquellos años adquiría especial valor ya que era un modo de contrarrestar los efectos desmovilizadores y desarticuladores instaurados por el poder dictatorial. *HURRA* creaba espacios de sociabilidad, de diálogo e intercambio donde los jóvenes pudiesen expresar sus deseos, esperanzas y miedos. Y frente a la sospecha que los militares depositaban en ellos y en el rock, *Hurra* les mostraba respeto, los creía inteligentes y se mostraba interesada por saber qué pensaban y opinaban. En sintonía con *HUM®*, la revista reivindicaba la inteligencia no como una amenaza, que era la idea que los militares querían imponer, sino como un valor que destacar y fomentar.

Como su predecesora, *HURRA* intentó hacerse un lugar entre *Expreso Imaginario*, convertida ya en emblema de la prensa contracultural, *Zaff!!*, la flamante publicación de Jorge Pistocchi, ex integrante de *Expreso Imaginario*, y *Pelo* que desde 1978 estaba dirigida por Alfredo Antonio Álvarez debido a que, como se vio en el capítulo 3, Ripoll había tenido que exiliarse por los problemas que había tenido con *MAD*. Pero *HURRA* no prosperó, pese a que el rock asistía a un proceso de masificación y politización (desde luego, también de represión por parte de la dictadura) del cual formaban

parte nuevos adherentes, en especial, jóvenes que no habían vivido los inicios del movimiento pero que conocían a los artistas y las canciones de entonces. *HURRA* sacó ocho números y, como sucedió con otros emprendimientos de La Urraca, sus ventas no fueron suficientes para sostener los altos costos de producción. Como recuerda Gloria Guerrero "era una revista muy ambiciosa para la época. Muy buen papel, color [...]. Estaba *Expreso Imaginario*, pero era otra cosa [...] la revista duró poco porque no se podía mantener" (entrevista, 6 de septiembre de 2011).

Sin embargo, el cierre de *HURRA* no significó el fracaso de la apuesta de Cascioli por acercarse a los jóvenes, insertarse en la "cultura del rock" ni por ofrecerle a esa corriente un espacio de mayor masividad que el de la contracultura, diferente al ofrecido por *Pelo*. En un recorrido inverso a *HUM® y Juegos*, el cierre de *HURRA* derivó en el ingreso formal del rock y de los jóvenes en *HUM®*. En marzo de 1981, la revista inauguró la sección "Las páginas de Gloria"; es decir, de Gloria Guerrero, quien ya había cobrado fama propia y era una de las más influyentes periodistas de esa área[30].

SuperHUM® apareció, como *HURRA*, en julio de 1980, seguramente motivada por el entusiasmo que habían generado la Bienal de Humor e Historieta que se había realizado el año anterior en Córdoba (Fig. 106). En aquel entonces Cascioli y los dibujantes de su generación que lo acompañaban en sus proyectos editoriales habían percibido la crisis del campo, y su decisión había sido revertirla[31]. *SuperHUM®* sería una revista de historietas y su carácter de extensión de *HUM®* se reforzaba en el subtítulo: "Suplemento mayor de Humor", y a la hora de promocionarse: *SuperHUM®* "presenta un material que *HUM®* no se atreve a publicar [...] por razones de espacio, [...] por razones de género; porque hay mucho material que queremos mostrar y no nos cabe en *HUM®*" (*H* nº 68, octubre de 1981: 69). Cascioli armó un triunvirato de asesores creativos conformado por los colaboradores de *HUM®* y especialistas en el género, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno –que también trabajaban en *Skorpio*[32]–, y Juan Sasturain. Precisamente

---

30. En 1994, Ediciones de la Urraca publicó *La historia del palo. Diario del rock argentino 1981-1994* de Gloria Guerrero, que reúne una selección del material de "Las Páginas de Gloria".

31. Entre 1976 y 1980, el mercado de historietas se había reducido a la mitad. Si en 1976 las revistas de historietas dominaban el mercado, en 1980 ocupaban el cuarto lugar, detrás de los rubros de interés general, mujer y hogar y didáctico. Además, en abril de 1978 salió la última entrega de *El Eternauta II* en *Skorpio* y no se sabía el paradero de su célebre guionista, Héctor G. Oesterheld, aunque *sottovoce* se comentaba que estaba desaparecido: un grupo de tareas lo había secuestrado y arrasado con su familia por su militancia en Montoneros.

32. Carlos Trillo, coautor con Saccomanno de *Historia de la historieta* (Récord, 1980), compara lo que significó trabajar para ambas editoriales: "Los colaborares tenemos la ventaja de trabajar con varias editoriales a la vez, así que por más que trabajaba sin ceder mis derechos por las reventas de mis obras con La Urraca, no dejé de trabajar para Récord. Pero eran trabajos bien distintos. En Récord hacía *Alvar Mayor* y, en cambio, con Cascioli, hice cosas que a mí me interesaban mu-



Fig. 106. Alfredo Grondona White, *SuperHUM®* nº 1, julio-agosto de 1980 (Archivo Alfredo Grondona White -gentileza de María Cristina Thomson). El diseño de sus primeras portadas se destacó por su originalidad: después del título y los anuncios de sus contenidos, aparecían las viñetas iniciales de una historieta que continuaba en el interior de la revista. Más tarde las portadas pasaron a ser una caricatura, asimilándose aún más a *HUM®*.

debido a ese compromiso con Récord por parte de Trillo y Saccomanno, en los hechos Sasturain quedó a cargo de la nueva publicación, aunque las últimas decisiones las tomaba Cascioli (entrevista a Sasturain, 6 de mayo de 2011). *SuperHUM®* tuvo dos etapas: la primera se proponía recuperar la tradición argentina de historieta "de autor" y posicionarse como alternativa a la oferta de las editoriales decididamente masivas y populares del mercado como eran Récord y Columba[33]. La segunda, se inició en 1982, después del alejamiento de Sasturain. *SuperHUM®* dejó de ser una revista de historietas para ser una prolongación y profundización de la politización de *HUM®*. En los primeros números, el *staff* estuvo integrado por historietistas argentinos y uruguayos residentes en la Argentina[34], con la excepción de la francesa Claire Bretécher, que no formaba parte del equipo sino que se compraba su material. Así, se diferenciaba del material que publicaba Récord, en que predominaban firmas foráneas. *SuperHUM®* tuvo una periodicidad

---

cho más, con búsquedas y experimentaciones más ricas y profundas. [Alfredo] Scutti pagaba mejor que Cascioli, pero tampoco era una diferencia abismal. Con Cascioli podías hacer cosas mucho mejores, más libres o, por lo menos, proyectos más personales. [...] Todo lo que hacía para Cascioli lo podía vender afuera, y eso representó una ventaja para mí. Te pagaba por una publicación y el material era tuyo. Te ibas con los originales bajo el brazo" (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007).

33. Véanse Vazquez (2010: 237-272) y Rivera (1992).

34. Incluía a Grondona White, Limura, Dose, Fontanarrosa, Julio César Castro, Mandrafina, Marín, Francisco Solano López, Enrique Breccia, Ángel, Tabaré, Jack Vance, Suar, Cilencio, Sanyú, Suar, Aníbal Vinelli, Fiebelkorn, Maicas y Santiago Varela.

bimensual, el mismo formato que *HUM®*, unas cien páginas, aunque durante un tiempo se redujo a ochenta y cuatro; careció de publicidad y, como las demás revistas de La Urraca, no estuvo exenta de problemas económicos, los cuales se tradujeron además en dificultades para sostener su continuidad. Era “una revista que sale cuando puede, quiere y debe. *SuperHUM®* no puede, ni quiere, ni debe tener fecha fija. Por eso aparece, más o menos, cada dos meses. Por ahora” (*H* nº 59, mayo de 1981: 9).

“Los editores argentinos de historietas piensan que sus lectores son idiotas” (*H* nº 61, junio de 1981: 115) con esta provocación comenzaba el anuncio del lanzamiento de *SuperHUM®*; y redoblaba la apuesta cuando, más directamente preguntaba: “¿A usted le gusta que le digan idiota?” (*H* nº 63, julio de 1981: 89). De manera similar a otras revistas de La Urraca, su estrategia de diferenciación fue recalcar que no subestimaba al lector. Como recuerda Sasturain, se buscó generar una “complicidad cultural y una visión de la historieta como una cosa importante, un respeto, un gran respeto por el lector” (entrevista, 6 de mayo de 2011). *SuperHUM®* elevó la calidad del género al proveer material de calidad única porque “la historieta es una expresión que puede ser tan prestigiosa como el cine y la literatura o la plástica y en ella [*SuperHUM®*] los grandes autores de la historieta podrán mostrar lo que en otros lados no los dejan publicar” (*H* nº 61, junio de 1981: 115).

En *HUM®* ya había una concepción de la historieta como una expresión cultural que estaba a la altura de cualquier otro arte. *SuperHUM®* reforzaba, explicitaba, expandía y convertía en programa esa forma de concebir la historieta. Específicamente, su propuesta era redefinir el concepto de aventura, que esta estuviera comprometida con la realidad, como Juan Sasturain explicó en el editorial del primer número: “Hacer de nuestra realidad materia aventurable es una manera de apretarla para que hable” (*SH* nº 1, julio-agosto de 1980: 5). Contra la historieta de moldes esquemáticos y ajenos, Sasturain, Trillo y Saccomanno abogaban para que la aventura “transcurriera acá, que pasara esto, lo otro, que pudiera leerse en el mismo lugar donde pasan las cosas, ese tipo de historieta queríamos” (entrevista a Sasturain, 6 de mayo de 2011). La representación del contexto se convirtió en un requisito insoslayable, había una “voluntad de localización dentro de ciertas atmósferas, tipologías, rasgos de identidad y escenografías reconocibles por la memoria cultural de los argentinos” (Rivera, 1992: 69). Esta exploración en torno a la historieta de aventura, quedó plasmado en tiras como *Charlie Moon* de Trillo y Altuna; *Los enigmas del Pami* de Enrique Breccia, *Ulises Boedo* de Trillo y Mandrafina, *Merdichesky* de Altuna y Trillo, *El bar de Joe* de Muñoz y Sampayo, *Daneri* de Alberto Breccia, y la fábula *Bosquivia* con guiones de Trillo y Saccomanno y dibujos de Tabaré y Fortín. La propuesta de *SuperHUM®* estaba en sintonía con el proyecto editorial de La Urraca y los valores sobre los cuales este se asentaba: ella era “la única revista de historietas que se acerca a la realidad y que no propone mera evasión. Cómprela solamente si no tiene miedo a pensar” (*H* nº 93, octubre de 1982: 116).

SuperHUM® no tenía nada que ver con la típica revista de historietas que en ese entonces dominaba el mercado, en ella convivieron el cómic de aventuras con el humorístico, y otros géneros textuales como el cuento de ciencia ficción, el cuento ilustrado, adaptaciones gráficas de clásicos de la literatura, junto con críticas y análisis de historietas, firmados por figuras reconocidas como Jorge Rivera, Eduardo Romano, Elvio Gandolfo, José Pablo Feinmann, Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain, Ema Wolf, Eduardo Grüner y Alejandro Dolina, entre otros. Desde el exilio, colaboró el escritor Osvaldo Soriano, quien integraba las listas negras de la dictadura. Lo había convocado Trillo, quien recuerda que Cascioli aceptó su incorporación siempre y cuando escribiera sobre cosas que no estaban prohibidas (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2002). La particular articulación entre todos estos géneros, entre el texto y la imagen, lo serio, lo comprometido y la aventura, lo culto y lo popular, y el ingreso de voces que no tenían cabida en otros medios fueron la marca distintiva de la revista con respecto a sus homólogas más populares.

Según Cascioli, *SuperHUM®* "no fue una revista de historietas exitosa pero cambió el perfil del lector [...] *HUM®* vendía muchísimo y *SuperHUM®* no vendía bien. *HUM®* vendía 250.000 ejemplares y *SuperHUM®* 40.000, más o menos esas eran las cifras" (cit. en Vazquez, 2010: 279). Pero tampoco tuvo éxito *Bang!*, la revista de historietas que a fines de 1981 editó Oskar Blotta, quien acababa de regresar al país. Esta se presentó como "La otra cara de la historieta"[35], con una propuesta basada sobre historietas de aventuras y de ciencia ficción, alejadas del compromiso político y la inscripción en el contexto empírico inmediato propuesta por *SuperHUM®*. La revista de Blotta también tenía un suplemento de humor, "*Bang* espirituoso ilustrado", y una sección de deportes, "*Bang!* Sports". Editó unos pocos números y cerró; según Oskar Blotta, "la gente esperaba a *Satiricón*, y *Bang!* no tenía nada que ver con *Satiricón*. Entonces defraudó" (entrevista, 7 de junio 2011).

SuperHUM® ignoró a su competencia pero no así a la censura que sufrió. Su primer número corrió la misma suerte que el número 39 de *HUM®*; el pedido de censura fue desestimado por el secretario de Cultura (BOM nº 16.364, 19 de septiembre de 1980). En cambio, al año siguiente dos números fueron declarados de "exhibición limitada" (BOM nº 16.621, 30 de septiembre de 1981; nº 16.659, 23 de noviembre de 1981) y, en plena crisis del régi-

35. La publicación fue semanal, de formato tabloide de 35 x 26,6 cm., unas veintiocho páginas, con portadas en papel satinado, de mayor gramaje y a color. Blotta y su hermano Carlos eran los presidentes de Editores Blotta S.A.; el director de la revista era Rolando Hanglin y Oscar Blotta (padre) era asesor general y quien realizaba las ilustraciones de la portada. La redacción estaba integrada por los guionistas Carlos Albiac, Alfredo Grassi, Jorge Morhain y Julio C. Salmini como asistente. Los ilustradores eran, además de Blotta (padre), Carlos Meglia, Jorge Sanzol, Marcos Buono y los historietistas Alberto Macagno, Ángel Fernández y Osvaldo Viola (Oswal), este último designado también como director gráfico.

men, la revista aprovechó la ocasión para transformar el escarnio en rédito simbólico y político. Se publicitó como "La Perseguida" y con ironía decía:

> Esta revista no se puede exhibir en los kioscos. No queremos ofender la sensibilidad del ser argentino. No tiene desnudos, no habla del príncipe Carlos [de Inglaterra], no promociona el último romance de Susana [Giménez]. No la busque entre las revistas exhibidas. Si es muy curioso… ¡Pídala! (*H* nº 71, noviembre de 1981: 92).

La crisis política de fines de 1981 permitió volver a desafiar públicamente a la censura como *Satiricón* y *Chaupinela* habían hecho entre 1973 y 1975. Pero además de la censura efectuada dentro de los marcos de la legislación existente, estaba la inquisición que hicieron las autoridades militares sobre quienes hacían la revista. En un documento calificado de "estrictamente confidencial y secreto" elaborado por la Dirección General de Publicaciones del ministerio del Interior, con firmas del teniente coronel (R) Jorge Eduardo Méndez, el comisario (R) Senen Ramón Prieto y del coronel (R) Carlos Emilio Lacal, y remitido a la Policía Federal a través del Departamento de Inteligencia de la Dirección General de Seguridad Interior de ese ministerio, se solicitaba "recabar en los organismos correspondientes los antecedentes de las siguientes publicaciones: 1) *Quark*, 2) *Super HUMOR* y 3) *Medios y Comunicación*" y de sus colaboradores. Para el caso de *SuperHUM®* se pedía expresamente "información de Andrés Cascioli, Juan Sasturiain [sic], Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Grondona White, Limura, Dose, Fontanarrosa, Marín, Mandrafina, Julio César Castro, Solano López, Enrique Breccia, Ángel, Claire Bretecher, Tabaré, Jack Vance, Aníbal Vinelli, Suar, Cilencio, Sanyú" (Memorándum 68/81 "R", 16 de enero 1981, cit. en Torres, 2005). La ausencia de archivos debido a la destrucción de documentos llevada a cabo por los militares imposibilita saber qué dimensiones cobraron las tareas de inteligencia durante la dictadura militar; pero bien puede presuponerse que durante la dictadura hubo varios pedidos similares. A fines de 1981, Juan Sasturain se fue de *SuperHUM®*: había discutido con Cascioli, quien se había ofendido por el intento que aquel había hecho de armar una comisión interna con los trabajadores de la editorial (entrevista a Sasturain, 6 de mayo de 2011, y a Nora Bonis, 20 de mayo de 2011). La propuesta de Sasturain estaba inspirada en la reactivación del sindicalismo generada por la huelga que encabezó Saúl Ubaldini – líder de la CGT Brasil– el 7 de diciembre de 1981; y expuso las tensiones generadas por el crecimiento y consolidación de Ediciones de la Urraca como empresa editorial. Las relaciones personales y de amistad que en los inicios de *HUM®* dejaban al lazo laboral en un segundo plano, y que el propio Sasturain había retratado en sus crónicas sobre la participación del *staff* en las exhibiciones de humor e historieta, se vieron tensionadas por la veloz expansión de la editorial. Si bien la comisión interna no se formó, persistió la tensión entre las relaciones informales y de amistad con la relación laboral empleador-empleado, a las que luego se sumaron las diferencias políticas, en especial entre radicales y peronistas.

Con el alejamiento de Sasturain, Laura Linares –quien hasta entonces se ocupaba del correo de lectores de *HUM®* y de otras tareas de coordinación en la editorial–, fue designada jefa de redacción. Trillo y Saccomanno quedaron como asesores creativos, y Pablo Colazo estuvo a cargo el diseño gráfico. El clima de efervescencia política que generó la transición democrática llevó a Cascioli a optar por modificar drásticamente la propuesta de *SuperHUM®*. Después de la Guerra de Malvinas, *SuperHUM®* "comenzó a perder perfil propio y a subsumirse en el clima y las necesidades político-editoriales de su hermana mayor, *HUM®*" (Sasturain, 1995: 41). El equipo de redacción cambió totalmente: el analista político de *HUM®*, Enrique Vázquez fue asignado jefe de redacción, César Hermosilla Spaak, secretario de redacción y Sandra Russo, prosecretaria. La revista se pobló con notas de denuncia, de análisis político y reportajes intercalados con algunas tiras cómicas y *cartoons* de sátira política, producidos todos por los colaboradores de *HUM®*. Por su parte, la historieta quedó relegada al suplemento "El Historietón. Mensuario dependiente y calentón".

Sin embargo, como recuerda Enrique Vázquez (entrevista, 18 de mayo de 2011), la decisión de Cascioli no tuvo que ver únicamente con replicar en *SuperHUM®* el fenómeno que generaba *HUM®* e incrementar así sus ganancias, sino con resolver también los problemas que estaba teniendo con el "ala peronista" de la redacción. Carlos Trillo, que formaba parte de ese sector, tuvo la misma percepción sobre los hechos. La transformación fue abrupta y hasta violenta, según recuerda:

> En ese tiempo yo era peronista, y recuerdo alguna agarrada con ciertos ideólogos que había dentro de la editorial. Pero lo más grave para mí fue que, en el momento en que yo dirigía *SuperHUM®*, Cascioli decidió cambiar toda la revista. Levantó cosas que yo había programado, sin avisarme; entonces me hinché las pelotas y me fui. Nosotros hacíamos una revista de historietas y él la convirtió en una especie de hija o apéndice de *HUM®*. Yo no tenía ganas de hacer una revista así. Y *SuperHUM®* duró poco, después de esa reestructuración (entrevista a Carlos Trillo realizada por Laura Vazquez, 2002).

La decisión de sostener esas dos vertientes, una más mesurada y cautelosa, y la otra más radical, partía de creer que había lectores de *HUM®* que "querían más": más información política, más reportajes, más notas de denuncia, más sátira, etc. (Fig. 107). El lema publicitario de *SuperHUM®* seguía siendo el mismo que en sus inicios: "Lea en *SuperHUM®* lo que *HUM®* no se atreve a publicar (¡Maricones!)" (*H* nº 91, octubre de 1982: 16); pero habían cambiado las temáticas: en 1980 eran historietas; en 1982, notas de opinión sobre la coyuntura política. De este modo, el proyecto editorial diferenciaba a sus lectores por grados de compromiso político y nivel de tolerancia y receptividad con respecto a la información política. Una vez que se instaló la democracia y el "enemigo", los militares, estaban en retirada, *SuperHUM®* perdió su razón de ser y terminó cerrando.



Fig. 107. Cascioli y Fortín, *SuperHUM®* nº 30, agosto de 1983. Esta fue más audaz y radical que *HUM®* a la hora de expresar su postura política. En términos de mercado, Ediciones de la Urraca lanzaba dos productos que a grandes rasgos tenían similares características, los cuales terminaron compitiendo entre sí antes que ampliar el público lector.

La última nueva revista que Ediciones de la Urraca lanzó antes del retorno a la democracia fue *HUMI*, "la revista grande de Humor Infantil". Su primer número salió el 4 de agosto de 1982 con el desafío de posicionarse en un nicho de mercado largamente dominado por la tradicional revista de Editorial Atlántida, *Billiken*, y por *Anteojito* de Manuel García Ferré, asociado a Julio Korn. Esta provocación, que inicialmente concernía al ámbito editorial, cultural y mediático, cobró características novedosas al politizarse. Los rumores de que la Junta Militar tomaría medidas contra *HUM®* y la concreción de la amenaza con el secuestro del nº 97 (en enero de 1983), impidieron que *HUMI* quedara ajena a esa declaración de guerra; al contrario, este medio se asumió como una trinchera más y se presentó como una propuesta alternativa para la formación de las nuevas generaciones. La meta era un futuro democrático en el cual deseaba y esperaba la primacía de valores como la inteligencia, el pensamiento crítico, la participación, la expresión, la creatividad y la paz. Desde este punto de vista, *HUMI* interpeló a los padres de sus pequeños lectores y los exhortó a posicionarse "Contra la violencia deformadora" y, en deliberada paradoja publicitaria, a que diesen "a sus hijos armas para la paz. Déles *HUMI*" (Fig. 108). La revista era un recurso en una lucha que definían programáticamente.



Fig. 108. Publicidad de *HUMI* en *HUM®*, cuyo texto dice: "Los argentinos vivimos la crisis económica, social y moral más grande de todos los tiempos. Tiene muchas causas y unos cuantos antecedentes. Uno, sin duda, es la estructura educacional que hemos recibido los mayores. Debemos revertir la situación. Y darles a nuestros chicos algo distinto y mejor. Por eso creamos *HUMI*. Para tener chicos pensantes. Donde la irracional espiral de violencia deformadora, por una vez no sea protagonista de sus horas. Para que tengan en sus manos una revista infantil donde la participación plena les permita expresarse creativamente. [...] para que se identifiquen con personajes, temas y creadores netamente argentinos, sin injerencias foráneas. Nuestra idea es que los pibes crezcan sin ataduras mentales para que mañana tengamos una juventud con la oportunidad de vivir en una Argentina mejor" (nº 94, noviembre de 1982: 113).

HUMI fue ideada por Raúl Fortín y Laura Linares, quien había trabajado en *Billiken* y en *La Hojita*[36], a pedido de Cascioli. Linares fue la jefa de redacción, Fortín, quien también era colaborador de *HUM®*, fue el director de arte y Leticia Uhalde, esposa de Fortín, fue la asesora y la responsable del calendario escolar. Además, la revista contó con la colaboración de la escritora para niños Ema Wolf, esposa de Carlos Trillo, quien también colaboró con la revista, y de varios integrantes del equipo de *HUM®*: Tabaré, Grondona White, Nine, Marín, Izquierdo Brown, Meiji y Colazo, Hugo Paredero y Jorge Garayoa. Con el tiempo se incorporaron Oche Califa, Juan Lima, Estela Piaggi y María Alcobre, entre otros.

HUMI fue quincenal, con el mismo formato e impronta gráfica de *HUM®*. La novedad, que después copiaron otras revistas del género, fue que cada número ofrecía de regalo a sus pequeños lectores objetos para armar; podían ser figuras en papel que se convertían en marionetas o un

36. Laura Linares se inició en el periodismo como ayudante de Landrú en *Tío Landrú*. Luego fue la correctora de *Satiricón* y a su cierre pasó a *Chaupinela*, donde estuvo a cargo del correo de lectores; posteriormente, a *El Ratón de Occidente* y a *HUM®* donde también fue correctora y estaba a cargo del correo. En esos años era también subsecretaria de redacción en *Billiken*: "A mí me daba igual: yo necesitaba la plata así es que empecé y trabaje un año en *Billiken*" (entrevista a Laura Linares, 15 de agosto de 2011).



reloj con las tablas de multiplicar a modo de “machete”. *HUMI* también tenía un suplemento: “Los Cuadernos de *HUMI*”, que se encartaban por fuera. Se diferenciaba de las demás revistas infantiles al separar de forma práctica –y con un guiño de complicidad con los lectores– el material de escuela de aquel de mero entretenimiento. En “Los Cuadernos...” se abordaban de manera clara y divertida temas como las fechas patrias u otros más complejos y audaces como eran la educación sexual y la teoría de la evolución, usualmente prohibidos por la educación confesional y por los agentes de la censura.

Esa separación del material didáctico y del de entretenimiento, y el lugar privilegiado que tenía el segundo en relación al primero ubicaban a *HUMI* lejos del didactismo que cultivaban las revistas infantiles tradicionales. Esta más bien estaba en la senda que en los años sesenta María Elena Walsh y Laura Devetach habían inaugurado para la literatura infantil: producir una literatura que interpelara la imaginación del lector y se distanciara de la formación moral o de una literatura de tono moralizante, y que la dictadura se había encargado de clausurar (García, 2014; Invernizzi y Gociol, 2002). Además, *HUMI* tenía como premisa, en sintonía con los demás proyectos editoriales de Ediciones de la Urraca, que los lectores, “fuera chico o grande era una circunstancia que, está bien, la adaptas un poco, pero no son tarados” (entrevista a Laura Linares, 15 de agosto de 2011).

En cuanto a la dinámica de trabajo, Laura Linares resalta –en su comparación con su experiencia en Editorial Atlántida– que “estábamos todos en comunicación. Entonces, vos le pedias a [Carlos] Nine: ‘haceme una tapa’, a Carlos Trillo: ‘haceme un guión’ y a Tabaré, una historieta, y todos los que trabajaban ahí hacían también cosas para eso... Y resultó *HUMI*, eso era *HUMI*” (entrevista, 15 de agosto de 2011). En ella sobresalieron historietas como la homónima, *Humi*, con guión de Ema Wolf y dibujos de Fortín, *Bespi* de Grondona White, *Baldosa Floja* de Marín, *Bicherío* de Tabaré y *Humberto y Garrapié* de Nine. La revista tenía una sección dedicada al cuidado de la salud, *Cuidavidas*, con textos de Julieta Invertí e ilustraciones de Patricia Breccia, donde se abordaban temas como la obesidad infantil en formato historieta y se ofrecía información “útil” como los teléfonos de Casa Cuna y del Hospital de Niños. Otra sección era “El profesor misterio nos vuelve locos” en la cual se explicaba matemática con acertijos, desafíos, juegos y didácticas ilustraciones.

HUMI también promovió actividades extraeditoriales como las fiestas de fin de curso que se organizaron en el Estadio Obras Sanitarias con entradas a precios populares y a veces a beneficio de alguna escuela. Las fiestas incluían números musicales de, por ejemplo, Walter Yonsky, María Teresa Corral y sus murgueros, Mario Camerano, Divertíteres y Pin, un mago de gallinero. Asimismo, la revista fue invitada también a presentarse en varios eventos. La Cámara de Turismo de Necochea, provincia de Buenos Aires, la invitó a participar en la 22ª edición del clásico Festival de Teatro para

Niños de dicha ciudad en enero de 1983. Otro evento en que participó fue la Feria del Estudiantes ‘83, realizada en el predio de la Sociedad Rural.

Las diferencias entre Andrés Cascioli y Carlos Trillo, que llevaron a que este último se alejara de *SuperHUM®*, repercutió en *HUMI*. Ema Wolf, esposa del guionista, fue echada, y junto con ella se fue Linares quien renunció. La revista quedó a cargo de Fortín y Leticia Uhalde. El cambio en el *staff* y el hecho de que la publicación no logró las ventas esperadas llevó a que cerrara a mediados de 1984 después de 39 ediciones. Pero estos no fueron los únicos problemas que enfrentó: también los tuvo con la distribución que impedía que llegara a los kioscos y con distintas instituciones civiles y educativas que la sabotearon. Los padres se acercaban a la editorial para informarle a Cascioli que sus hijos habían sido sancionados en sus escuelas por forrar con páginas de la revista sus cuadernos, o acosados por las autoridades por comprar y leer *HUMI*. También había escuelas en las que directamente aconsejaban comprar las tradicionales *Billiken* y *Anteojito*. En retrospectiva, Cascioli recordaba que *HUMI* empezó muy bien: “Parecía que hasta iba a ser un buen negocio, pero me interesaba porque era un proyecto cultural maravilloso. Las únicas revistas de ese género que había estaban en manos de editores a los que creo no les interesan para nada los chicos de nuestro país” (*H* nº 221, junio de 1988: 64). En 1991, Ediciones de la Urraca reflotó el proyecto, pero como mensuario y apuntando a un público adolescente; tampoco en esa oportunidad tuvo éxito.

HUM® como proyecto cultural

A partir de 1981, Cascioli decidió avanzar más allá del mercado editorial e invertir en otros ámbitos de la cultura masiva. Teatro, música y radio fueron los ámbitos elegidos para extender e consolidar la propuesta de *HUM®* y transformarla en una posición alternativa a la dominante. Dadas las características y lógicas de funcionamiento de cada uno de estas expresiones culturales particulares, cada experiencia expuso de modo diferente los alcances y los límites del proyecto de Cascioli.

En teatro, el crítico de espectáculos Hugo Paredero fue el encargado de hacer el anuncio, que salió publicado en *HUM®*. “Comunicado Nº 1” era el título, el mismo al que se había acostumbrado la opinión pública ante la irrupción de cada nueva dictadura, y decía:

> La revista *HUM®*, en su consecuente afán por toparse con la Cultura para conocerla de una vez por todas, ha decidido debutar como productora teatral. Esa supuesta “arrogancia” que le ha permitido durante casi tres años, dictaminar cuáles son los buenos y cuáles son los malos en este ajetreado mundillo llamado Argentina, la empuja hoy a situarse en la vereda de enfrente para ver qué pasa. Con ella, no con la Argentina, claro (*H* nº 58, mayo de 1981: 86).

HUM® reconocía su papel en clasificar y calificar, modo típico de la crítica; así, participaba en las luchas simbólicas disputadas en el campo de la cultura a la vez que parodiaba y desafiaba al gobierno militar. Al titular "Comunicado Nº 1", simbólicamente, se colocaba en el mismo nivel de enunciación que el régimen. Desde allí, pero con una propuesta alternativa, interpelaba a sus lectores.

HUM® debutó como productora teatral con el espectáculo *El vestuario* –versión en español de *The changing room* de David Storey– dirigido por Carlos Rivas, colaborador de la revista. Cascioli apostaba a personas que estaban por fuera del circuito comercial o con poco reconocimiento público hasta entonces, y daba el aval para transformar aquello que podía ser considerado una limitación –la ausencia de actores reconocidos, por ejemplo– en un valor positivo. En efecto, según anunciaba Paredero, la obra estaba protagonizada por "toda gente que ha venido laburando en las sombras [...] Pero gente que aporta las garantías suficientes como para que la revista *HUM®* se decida a dar ese buen paso" (*H* nº 58, mayo de 1981: 86). Se trataba de una operación de transferencia de capital simbólico que se sustentaba en el capital ya acumulado por *HUM®*, el cual le permitía funcionar como garante de la calidad cultural de los productos y eventos a los cuales asociaba su nombre.

Esta incursión de la revista en el campo de la producción teatral recibió el apoyo del jefe de teatro de la Asociación Argentina de Actores, Eduardo Jorge Gaitán, quien en una carta que *HUM®* orgullosa reprodujo, resaltaba, sin omitir una crítica, la elección de una obra de calidad para contribuir "a levantar el alicaído mundo del teatro argentino; eso sí: la próxima vez métanse con un autor nuestro... ¿puede ser?". Gaitán reconocía el desafío que *HUM®* había asumido y le advertía afectuosamente:

> Se han metido en camisa de once varas, principalmente porque la época es dificilísima y el negocio teatral –hoy más que nunca– se ha transformado en una lotería [...] pero [...] la vida es un riesgo que vale la pena ser corrido, y evidentemente ustedes son genialmente audaces a pesar de todo y contra todo, intentando **abarcar cada vez más terreno dentro del campo de la vapuleada cultura de nuestro país,** desdeñando aquella sabia sentencia pronunciada alguna vez por el autodidacta y cantautor tucumano Ramón Ortega: "Más vale pájaro en mano que cien *long-plays* de Los Hermanos Cuestas" (*H* nº 62, julio de 1981: 13, énfasis en el original).

Gaitán adecua su tono al del medio y la referencia a Ramón "Palito" Ortega era un guiño de complicidad con los editores y lectores de la revista. Indicaba que más allá del reclamo por recurrir a una obra extranjera, acompañaba a la revista en la lucha que había entablado con la opción dominante del campo cultural, representada por Palito Ortega.

Las incursiones de *HUM®* en el campo del teatro no prosperaron. Tal vez porque Cascioli no había sido el único en percibir ese espacio vacante:

de hecho, desde el mismo mundo teatral surgió una propuesta alternativa, el movimiento Teatro Abierto, que fue más disruptiva e innovadora que la motorizada por *HUM*®. Teatro Abierto irrumpió meses después del anuncio de Paredero, y de la provocación de un funcionario del régimen que había dicho que "el teatro argentino no existía" (Trastoy, 2000 cit. en Novaro y Palermo, 2003). Fue tal el éxito de público que se reunió en el Teatro El Picadero a partir de julio de 1981 que rápidamente la propuesta se leyó en clave política y de resistencia cultural, ya que reunía a muchos actores y directores marginados por la censura y la represión del régimen. Como se señaló en el capítulo anterior, el 15 de agosto, el teatro fue incendiado. Teatro Abierto, sin embargo, continuó y *HUM*® optó por silenciosamente retirarse de la producción teatral, pero no hizo silencio para denunciar el atentado ni para reconocer la excelencia del ciclo. En otras palabras, la iniciativa de *HUM*® no prosperó ante otra más "auténtica" en cuanto Teatro Abierto contaba con capital simbólico propio y expresaba la recuperación del campo por sus propios protagonistas.

La disputa en la cultura masiva entre la posición comprometida que *HUM*® reivindicaba y la cultura comercial y, en muchos casos, complaciente con el régimen, encarnada real y simbólicamente por Palito Ortega, tuvo un nuevo capítulo con motivo de la visita al país del famoso cantante estadounidense Frank Sinatra. Ortega fue el productor de los shows que Sinatra dio entre los días 5 y 8 de agosto de 1981 en el estadio Luna Park. *HUM*® arremetió contra ellos apenas las primeras informaciones sobre la contratación de "La Voz" se hicieron públicas. En la revista abundaron las notas y los *cartoons* dedicados a satirizar al cantante tucumano y a exponerlo como símbolo y referente civil de la cultura del "Proceso", y a denunciar la extrema mercantilización de la cultura y el desmesurado cachet (un millón de dólares en concepto de honorarios) exigido por Sinatra. En *HUM*®, Sinatra también fue satirizado en alusión a sus vínculos con la mafia; sin embargo, la estrategia tenía sus límites: había dos cuestiones sobre las cuales no podían hablar, por un lado, que Sinatra cantaba mal y por otro, que su visita no fuera esperada por muchos melómanos y nostálgicos (Pujol, 2007). Lo popular contra lo comercial, lo nacional contra lo extranjero pero por sobre todo lo comprometido y lo resistente contra lo frívolo y complaciente fueron los polos de las tensiones que *HUM*® explotó a raíz de este evento. Pero la revista no se quedó en la crítica, sino que actuó en consecuencia, organizando una contrapropuesta que cobró la forma de un festival de música popular que se realizó en la misma fecha de la actuación de Sinatra. El Encuentro de Música Popular Argentina fue organizado por Ediciones de la Urraca en sociedad con La Trastienda[37], y se llevó a cabo en el Estadio

37. La Trastienda surgió en agosto de 1979 bajo la idea de "que la gente se cruce y [encuentre] una cartelera [...] Teníamos todo el tiempo la sensación de estar transitando la cornisa" (testimonio en Novaro y Palermo, 2003: 349). Estaba ubicada en Palermo Viejo, en la esquina de las calles Thames y Gorriti. Fue un éxito aunque no dejó de ser una experiencia marginal. Sus actividades culturales

del Club Obras Sanitarias en la Ciudad de Buenos Aires. El encuentro contó con la participación de solistas y grupos como Juan Carlos Baglietto, Rubén Rada, Antonio Tarragó Ros, Facundo Cabral, Manal, Fata Morgana, Miguel Cantilo, Víctor Heredia, Cuarteto Zupay, Rodolfo Mederos, Luis Alberto Spinetta, Horacio Salgán y Ubaldo del Río, Cuchi Leguizamón, Manolo Juárez, Markama, Liliana y Lito Vitale. *HUM®* publicitó el evento con tres "Comunicados", apropiándose nuevamente de la jerga militar; uno de ellos remitía irónicamente a la publicidad del Campeonato Mundial de Fútbol[38], e interpelaba a:

> ¿27 millones de sordos? ¿O 27 millones de buenos oyentes potenciales? ¿Burdos receptores de cualquier **mediocridad** que nos impongan, o personas con capacidad de aceptar o rechazar? [...] muchos mercaderes de productos artístico-comerciales están claramente jugados por la primera opción. Otros observadores –entre ellos, nosotros– suponemos que la verdad es la segunda (*H* nº 64, agosto 1981: 5; el énfasis me pertenece).

De modo similar al anuncio del lanzamiento de *SuperHUM®*, se provocaba e instaba a los lectores para que tomaran posición con respecto a qué bando respaldar en la contienda cultural que se estaba llevando adelante. Y a quienes se definan según la segunda opción, *HUM®* les ofrecía el Encuentro de Música Popular cuyo fin era lograr "una unión que haga fuerza, un apoyo colectivo del músico y del oyente (el buen músico y el buen oyente) para intentar colaborar en el crecimiento de la producción argentina de **calidad**" (*H* nº 63, julio de 1981: 5, el énfasis me pertenece). La unión que *HUM®* proponía construir excluía a los "burdos receptores" y los productores "mediocres"; en cambio, reunía a los "buenos" oyentes y a los productores de "calidad" y su alcance pretendía ser nacional y federal. El Encuentro reunía a figuras conocidas de la música popular –en especial del rock, del tango y del folclore– y a grupos que, por residir en el interior del país, tenían menos posibilidades de acceder al público porteño. Asimismo, como Cascioli y Gustavo Giannetti, uno de los dueños de La Trastienda, explicaban en una entrevista publicada por la revista *Pan Caliente* (nº 4, agosto de 1981: 16): el Encuentro se proponía "romper los compartimentos" dentro de la música popular que veían que existían entre el rock, del tango y del folclore. También, pero sin explicitarlo, los programadores habían convocado a muchos músicos que habían estado prohibidos, en listas negras y exiliados –como era el caso del Cuarteto Zupay, Víctor Heredia y Rodolfo Mederos, entre otros–, que en ese entonces comenzaban a reaparecer en la escena pública. La contrapropuesta de *HUM®* tenía un fin tácitamente

---

siempre se publicitaron en las páginas de *HUM®*, es posible que bajo el sistema de canje. En 1984, cerró.

38. La canción oficial del Campeonato Mundial de Fútbol comenzaba diciendo "25 millones de argentinos/ jugaremos el Mundial", esta frase y derivados de ella se utilizaron en otras publicidades de la época.

noble, que implicaba asumir un compromiso de más largo aliento con la cultura nacional; no consistía en mero entretenimiento ni en mera instancia para satisfacer una pasión musical: estaba en juego cierta concepción de artista "comprometido" o "de protesta".

Dado el éxito que tuvo el primer encuentro se organizaron con otros. En noviembre de 1981 se realizó la segunda edición del Encuentro de Música Popular Argentina, esta vez en el Microestadio de la Ciudad inaugurado, paradójicamente según se señalaba en *HUM*®, "en plena era de quema de teatros y escuelas", en alusión al incendio del Teatro El Picadero (*H* nº 70, noviembre de 1981: 113). Si el primer evento musical se realizó en el entonces templo del rock, este segundo se desligaba de dicha impronta y daba cauce a una nueva vertiente de "desarrollo del arte popular". Distribuidos en varias fechas, se presentaron diversos artistas locales: Enrique "Mono" Villegas, Facundo Cabral, Cuarteto Zupay, Sexteto Tango, Magdalena León, Baraj-Barrueco, Jaime Torres, Irma Costanzo, Víctor Heredia, Manolo Juárez, Alejandro Lerner, Rodolfo Mederos, Antonio Tarragó Ros, Dino Saluzzi, Jorge Navarro y Juan Carlos Baglietto, entre otros.

La disputa por la hegemonía cultural había sido declarada; el enemigo estaba identificado y *HUM*® arremetió contra él: "este Encuentro sí se organiza **contra algo.** Clara y rotundamente. El enemigo puede ubicarse en la mediocridad mentirosa, en la resaca puramente comercial, en la postergación de lo nacional" (*H* nº 70, noviembre de 1981: 113, énfasis en el original). El Primer Encuentro había tenido un adversario claro y preciso, pero el hecho de que Sinatra fuera el protagonista excluyente de la disputa coyuntural había impedido desplegar todos los argumentos que legitimaban la contienda; en esta segunda ocasión, y nuevamente amparada en el éxito de público, *HUM*® explicitaba el conflicto. Sin otro evento musical concreto, el adversario pasaba a ser una abstracción designada como "la mediocridad mentirosa". Se trataba, en el fondo, de una lucha por el significado otorgado a la cultura, es decir, su definición misma, su delimitación.

En julio de 1982, en el contexto de posguerra y de crisis económica, *HUM*® se enfrentó a los límites de sus posibilidades en cuanto a la organización de recitales. La revista había anunciado a sus lectores que iba a patrocinar el recital del grupo chileno Los Jaivas, que se presentaría junto al grupo mendocino Markama en agosto en el estadio Obras. Los Jaivas se habían instalado en Argentina en 1973 tras el golpe de Estado de Pinochet, en 1977 debieron dejar el país y en 1982 retornaban a la Argentina. En el anuncio, *HUM*® exaltó su audacia por ir a contracorriente: "Nos habían dicho que traer a 'Los Jaivas' era antieconómico, que salían muy caros porque había que pagar en dólares, que como negocio no servían porque se perdía plata" (*H* nº 85, julio 1982: 11). Sin embargo, quince días después debió reconocer que se suspendía el evento, "el dólar nos derrotó", ya que su suba causaba que "los precios populares que queríamos poner, cambiando la plata y sin ganar un peso, se convertían en precios de ópera" (*H* nº 86, julio de 1982: 9). El paso en falso se atenuaba por el enaltecimiento de la buena

voluntad proclamada: *HUM®* no ganaría dinero pero difundiría cultura "de calidad". Se abonaba así la imagen pública de la revista y de su director, que sostenía que la cultura estaba por encima de sus intereses económicos, *HUM®* no lucraba con la cultura sino que la promovía, y si había negocio en ello, era por las características estructurales de las industrias culturales y la cultura masiva, donde el mercado es un hecho y, si se quería jugar, allí había que reconocerlo como tal.

La frustrada contratación del grupo chileno no impidió que *HUM®* siguiera auspiciando eventos musicales. Apoyó el recital gratuito de Dino Saluzzi y Sixto Palavecino en la Iglesia de Nuestra Señora de la Guarda, que también contaba con el apoyo de la Municipalidad de Quilmes, a la cual *HUM®* elogió por tratarse de "una de las [municipalidades] más inquietas –culturalmente hablando– de este traqueteado país" (*H* nº 67, septiembre de 1981: 8). Más de un año después y con vistas a la asunción del doctor Raúl Alfonsín, presidente electo, en noviembre de 1983 la revista de Cascioli presentó el Segundo Encuentro de Música Nacional, que volvía al Estadio Obras[39]. El evento se promocionó como una triunfal despedida que se daba a la dictadura: "El Proceso se va con la música a ninguna parte... ¡y lo despedimos en Obras!" (*H* nº 115, octubre de 1983: 13). Y desafiaba "El que no venga es un procesista", parafraseando el cántico popular que se había hecho célebre durante la Guerra de Malvinas, "El que no salta es un inglés" (y que ya tenía otras variantes: una de ellas era "El que no salta es militar").

El compromiso de *HUM®* con la música nacional también se expresó en su incursión en la industria discográfica para lo cual se asoció con la compañía Phonogram S.A.I.C/Polygram Discos S.A. y lanzó la colección "Encuentro de Música Popular Argentina". Al promocionar su lanzamiento expresamente aclaró, coherente con sus principios, que lo hacía "no para ganar plata, sino para ayudar a editar buena música" (*H* nº 90, septiembre de 1982: 13), y buscando la complicidad de sus lectores, los desafió: "La gente que sabe lo que lee, también sabe lo que escucha" (*H* nº 95, noviembre de 1982: 15). El primer casete de la colección reunía canciones de Mercedes Sosa, de un lado, y del Cuarteto Zupay, del otro, es decir, músicos que habían estado prohibidos y que habían tenido que irse del país debido a la política represiva de la dictadura militar[40]. *HUM®* no tenía un lucro económico sino simbólico; daba y recibía capital simbólico, lo cual le permitía erigirse

39. Participaron Los Trovadores, Jorge Marziali, Magdalena León, Markama, Pedro y Pablo, Murga "Por la Vuelta", Miguel Abuelo, Rodolfo Mederos, De los Pueblos, Yábor, Antonio Tarrago Ros y la conducción estuvo a cargo Miguel Ángel Merellano.

40. Otras combinaciones que ofrecía la colección eran Tarrago Ros-Jaime Torres, Elis Regina-Jair Rodrigues, César Isella-Patxi Andión, Markama-Anacrusa, Víctor Heredia-Silvio Rodríguez, Piazzolla-Rivero; Gal Costa-María Bethania; Ella Fitzgerald-Louis Armstrong; Oscar Peterson-Count Basie; Paco de Lucía-Eduardo Falú; Chico Buarque de Hollanda-Caetano Veloso y Pablo Milanés-Carlos Barocela, entre otros. Como se puede ver, la oferta no se circunscribía a la música nacional ni a la latinoamericana.

como el medio legítimo para reconstruir la trama cultural desarticulada por la dictadura. En sus propias palabras, la revista presentaba "la mejor música que no se escucha por radio" y "la música que cuesta mucho encontrar y muy poco tener" (*H* nº 91, octubre de 1982: 15). Así, afirmaba haber llenado el vacío en la cultura masiva dejado por el repliegue y la crisis de la cultura moderna y la militante.

Además del teatro y la música, *HUM®* también incursionó en la radio. En agosto de 1981, Alejandro Dolina, en nombre de la revista, debutó con un programa en FM Rivadavia, donde era empleado del área creativa. Se trataba de un programa de música que combinaba la obra de intérpretes argentinos con comentarios de los propios músicos. La revista lo promocionó en sus páginas instando a sus lectores a convertirse en sus oyentes: "*HUM®* creció. Y con el crecimiento llegaron proyectos nuevos, aparecieron las ideas insólitas, surgieron las propuestas inesperadas. Así se dio la producción de una obra teatral y la organización de un encuentro de música. Ahora le llegó el turno a la radio" (*H* nº 64, agosto 1981: 13). Convocaba y era convocada en la apertura de nuevos horizontes y la expansión de su propuesta cultural, a partir de sumar a productores y consumidores culturales que, porque todos compartían un punto de vista acerca qué era cultura, estuviesen dispuestos con ella a disputarle a la dictadura y a sus acólitos la hegemonía cultural.

Radio Rivadavia era un emblema de radio oficialista. Su director era el relator José María Muñoz, "La voz de América", quien a su vez tenía el programa "La Oral Deportiva". Muñoz se había destacado por su activo compromiso con la promoción de los objetivos del "Proceso". En 1978, fue la voz del Mundial y en 1979, fue una de las figuras públicas que desprestigió la visita de la CIDH y proclamó que "Los argentinos somos derechos y humanos y no vamos a permitir esa campaña de difamación contra el país". Esta posición le valió una caricatura en la tapa, ser satirizado en alguna historieta cómica y en la sección "Pelota" de *HUM®*. Sin embargo, estos datos no impedían que en 1981, Dolina tuviese un programa en dicha emisora, en la cual también tenían un programa Liliana Daunes y Norberto Talión. Ingresar a esos espacios de la cultura y de los medios se percibían como grietas que se abrían y que había que saber aprovechar. El programa radial de Dolina no tuvo mayor repercusión, pero sí sus columnas en *HUM®*, las cuales en 1987 Ediciones de la Urraca compiló bajo el título *Crónicas del Ángel Gris*, cuando Dolina ya se perfilaba como un exitoso conductor de radio y escritor.

A partir de 1981 y hasta los primeros años de la redemocratización, *HUM®* funcionó como imán que atrajo a una fracción de la clase media argentina que se identificaba con la estructura del sentir que se había condensado en la propuesta editorial de la revista y luego, en una posición con propiedades específicas en el campo cultural. *HUM®* había creado un grupo amplio de pertenencia, primero, con los dibujantes, luego, con los lectores, que sentían gratificados de ser parte del selecto grupo de elegidos que, como anunciaba en sus páginas, estaba por "encima de la mediocridad general";

luego esta comunidad se amplió a otros ámbitos culturales. Si en 1978, un humorista había dicho que quería estar en *HUM*® porque eso equivalía a "jugar en primera", esta metáfora futbolística, bien podría haberse generalizado en muchos artistas argentinos entre 1981 y 1983, deseosos que la revista, aunque fuese para criticarlos, los mencionase en sus páginas. *HUM*® había adquirido un lugar de árbitro y de faro en la cultura masiva argentina en un contexto en el cual dicha fracción de clase estaba deseosa de expandir sus horizontes ya fuera como productora o como consumidora de bienes culturales y simbólicos. La propuesta editorial y extra-editorial que Ediciones de la Urraca ofreció no se caracterizó por ser un éxito de mercado, salvo la propia *HUM*®, pero su existencia los trascendió al cristalizar en el campo de la cultura masiva como una posición que floreció con la llegada de democracia, alternativa a la cultura comercial y distante también de la cultura "*under*" de los años ochenta.

CONCLUSIONES

Once años median entre la primera portada de *Satiricón*, que en noviembre de 1972 exaltaba la libertad al despedir a Lanusse, y la tapa de *HUM®*, que en diciembre de 1983 celebraba la llegada de la democracia con la caricatura de Alfonsín caracterizado como un tanguero guapo y recio que frenaba a Bignone y se quedaba con la muchacha más imponente del salón, sin importarle su pasado. A fines de 1983, importantes sectores de las clases medias urbanas ya no clamaban por la libertad sino por "nunca más", exigían justicia y una democracia estable. En el lapso de tiempo que va desde 1972 a 1983, la sociedad argentina fue violentamente transformada y una parte de ella, impunemente diezmada por las fuerzas armadas en alianza con un sector concentrado de las clases dominantes. La cultura masiva no quedó ajena a las mutaciones ni a la masacre. En nuestro análisis intentamos explicar este cambio y el impacto que significó el violento e ilegal disciplinamiento social llevado a cabo por los militares y sus aliados, a partir del análisis de las relaciones entre cultura y política, plasmadas en las principales revistas de humor gráfico editadas en esos años. Nuestra perspectiva tomó en cuenta las relaciones entre cultura y política, plasmadas en las principales revistas de humor gráfico editadas en esos años para reconstruir las luchas simbólicas y los altibajos de la credibilidad en el campo de la cultura masiva. Estas trayectorias involucraron a los sectores medios urbanos, en especial, porteños, en simultáneo con la escalada de violencia y el terrorismo de Estado.

El análisis diacrónico de las condiciones sociales de producción cultural nos permitió establecer cambios y continuidades a lo largo de ese decenio. Tanto es así que notamos un primer momento de expansión del mercado de bienes simbólicos en el cual surgió *Satiricón* y se erigió como ícono cultural, y un segundo período marcado por la progresiva clausura del espacio público y el consecuente repliegue de la cultura y de la prensa humorística cuyo paroxismo se dio luego del golpe de Estado de marzo de 1976. Recién a mediados de 1978, una primera distensión del régimen militar permitió la reactivación y el surgimiento de espacios críticos en el campo de la producción cultural dirigida al gran público, como fue el caso

de *HUM®*. Hacia 1981, el régimen habilitó una nueva y mayor distensión a partir de la cual la revista de Cascioli se consolidó y politizó. Esto posibilitó que alrededor suyo se gestara una posición cultural alternativa a la dominante, la *progresista*, que jugó un papel central en promover y garantizar el retorno del estado de derecho.

Asimismo, en estos más de diez años, la risa irreverente que había caracterizado a *Satiricón* cedió su lugar a la risa "seria" de *HUM®*. En este libro quisimos demostrar que las mutaciones de la estructura de sentimientos y de los umbrales de sensibilidad de las clases medias urbanas con respecto a cuestiones como el cambio social, el tipo de régimen político y el uso de la violencia para la resolución de conflictos políticos repercutieron en la hilaridad y cómo esta se plasmó en las principales publicaciones humorísticas de la época.

Satiricón fue nuestro punto de partida. La revista que dirigió Oskar Blotta expresó la efervescencia social y el optimismo que generaba la transición democrática y el posible retorno de Perón al país y al poder. Apelando a la irreverencia y a una risa cáustica, basada en la sátira, para convocar a quienes compartían sentimientos, actitudes y miradas inconformistas. En una coyuntura en la cual confrontaban diferentes propuestas de orden (que, por supuesto, implicaban grados variables de cambio) y diversos modos de alcanzarlo, *Satiricón* ofreció, desde el espacio masivo que era, su propia concepción del cambio y de orden deseado. La revista se definió "librepensante" y "ni blanca ni roja", alejándose de las propuestas de cambio social que provenían tanto de las izquierdas como de las derechas. La libertad fue su "programa" y por ella desenfundó su arma: la sátira; sintiéndose superior la blandió contra quienes definió como sus enemigos: hombres y mujeres; jóvenes y viejos; "modernos" y "hippies", militantes y estrellas del espectáculo, políticos, militares y sindicalistas. La primacía de los enemigos sobre los amigos le dio a la revista aires de pedantería y frivolidad, pero esto no impidió que sumara cada vez más lectores. Tampoco impidió la censura, que –atenta a esos desafíos– terminó con ella en agosto de 1974.

En sus inicios, el inconformismo de *Satiricón* sostuvo la bandera de la libertad en el plano de las costumbres y priorizó enfáticamente el tema de la sexualidad (pese a las limitaciones que se identificaron). Sexo y política fueron sus dos grandes temas, y la libertad el valor supremo a partir del cual sus periodistas y humoristas promovieron el cambio cultural y un clima de transgresión. También la violencia política ocupó un espacio importante y el modo en que fue representada daba cuenta de amplios umbrales de tolerancia para reírse de víctimas y victimarios.

Ante los cambios en la coyuntura política, la revista que había comenzado como un espacio de convergencia generacional e ideológica fue cediendo a posiciones menos flexibles. Esto significó la adopción de una posición más bien liberal y el alejamiento de colaboradores, aunque no de lectores que, por el contrario, seguían aumentando. Con mayor sistematización que al inicio, la revista clamó por la profundización y el cambio de orientación de

la "revolución" cultural y sexual que se había producido en los años sesenta, entendiendo que esta había generado "nuevas formas de opresión" de las cuales había que despojarse. Así, *Satiricón* llamó a librarse de las ataduras de la política tradicional y de sus "pesimistas mesiánicos", del psicoanálisis y del mercado con su "optimismo pavote". Todo esto se lograría a partir de "microlibertades". La libertad asociada a lo libertario y festejada en el espacio público mutó a una libertad despolitizada, asociada con el individualismo y replegada a espacios privados.

Entre 1974 y 1975, *Mengano* y *Chaupinela* se disputaron, sin éxito, el lugar que la clausura de *Satiricón* dejó vacante. Reseñamos las causas del repliegue de la cultura y del humor gráfico, y cuáles fueron las estrategias editoriales de cada publicación para revertirlo. Si bien ambas se sintieron herederas de *Satiricón*, también buscaron diferenciarse de ella, para lo cual se despojaron de su irreverencia y frivolidad. *Mengano* retomó el humor costumbrista y lo combinó con una veta popular para interpelar al sector de clase media que se había peronizado. *Chaupinela* se volcó al humor político aunque acomodándose a las limitaciones que implícitamente impuso el poder político. En efecto, mientras José López Rega estuvo a cargo del ministerio de Bienestar Social, la sátira política y el humor sobre temas sexuales se replegaron y los discursos críticos se volvieron crípticos.

Chaupinela mereció aquí mayor atención que *Mengano* debido a que fue el antecedente más directo de *HUM®* y el nexo más acabado entre esta y *Satiricón*. En ella, surgió la impronta comprometida de Cascioli. *Chaupinela* expresó preocupación ante el imperio de la violencia "fratricida" y llamó a la concordia, aunque también exhibió resquicios donde aún la violencia revolucionaria todavía era percibida como un medio justo para rebelarse contra el poder. El repudio a la censura y la exigencia de reglas claras y explicaciones fue otro tema recurrente en esta revista. Su tratamiento revelaba, a la vez, que pese a su presencia amenazante había márgenes para desafiarla. Sin embargo, la propuesta de la revista no terminó de despojarse de las ambigüedades de su predecesora, especialmente en su posición con respecto a la cultura del espectáculo. *Chaupinela* osciló entre la crítica y la adulación a sus figuras más populares. En cuanto al régimen peronista, expresó sentimientos de incertidumbre, miedo, descrédito y decepción. El alejamiento de López Rega reabrió el espacio público y, con cautela, reaparecieron la sátira política y la crítica hacía el gobierno peronista, pero también se dibujó en el horizonte de posibilidades el golpe de Estado como salida a la situación de crisis y de violencia imperantes. Esta reapertura fue breve y *Chaupinela* se vio forzada a cerrar.

Para ese entonces, fines de 1975, la reaparición de *Satiricón* permitió la reinserción laboral de los periodistas y dibujantes de *Chaupinela*, Cascioli incluido. *Satiricón* apeló al capital simbólico conquistado en su etapa anterior, pero su equipo de redacción y su línea editorial cambiaron a favor del periodismo gráfico afín al liberalismo autoritario. *Satiricón* aceptó definirse en una sociedad más polarizada, menos tolerante hacia la disidencia y más

deseosa de restablecer un orden considerado perdido. Su comicidad expresó una posición liberal y moderna con respecto a las costumbres y los valores culturales; y antipopular, antiperonista y antioficialista en materia política. Al igual que *Chaupinela*, expresó el descrédito hacia la democracia peronista pero a través de Bernardo Neustadt, su flamante colaborador, fue más allá al reclamar "penitencia". También promovió la culpa colectiva respecto del estado de cosas imperante. Antes que de crisis política, *Satiricón* prefería hablar de "crisis moral", y desde ese punto de vista condenó los sentimientos, prácticas, valores, ideas y teorías que habían llevado a creer que el cambio y la libertad eran posibles. La revista de Blotta se sumó al coro de voces que públicamente reclamó orden y volvió a expresar su desencanto, pero esta vez hacia aquel programa que ella misma había promovido en su primera etapa. En marzo de 1976, cuando el discurso predominante entre los militares los proclamaba legítimos restauradores del orden, era hasta ineludible que se impidiese la continuidad de la revista. Su nombre había quedado fuertemente asociado con el clima festivo y contestatario de comienzos de la década que el sector castrense y sus mandantes políticos y económicos querían clausurar. En cambio, permitieron que Blotta siguiese editando publicaciones. *El Ratón de Occidente* fue su nuevo emprendimiento, que no se destacó por el humor gráfico –su propuesta en la materia fue sumamente anodina debido a la erradicación de la risa satírica– sino por las columnas de sus periodistas y colaboradores. *El Ratón...* decía aceptar el llamado al orden que emitieron los militares y se definió dentro de los valores y la ideología del "Proceso de Reorganización Nacional". Es más, incitó a asumir una postura conformista, "pactar" con quienes detentaban el poder y aceptar el "costo" que el orden implicaba. *El Ratón...* festejó la "vuelta al individualismo", el fin de las "multitudes vociferantes" y anunció "detestar" a las organizaciones armadas de izquierda. Sin embargo, este esfuerzo de transacción fue en vano, el secuestro de Blotta, Mario Mactas y una secretaria de la editorial en marzo de 1977 terminó con la revista y motivó el exilio del primero de ellos. La propuesta de *El Ratón...* también fue un fracaso porque las pocas ventas expresaban la apatía de los lectores, mientras que el silencio de su correo era consecuencia de la clausura del espacio público y del imperio de la voz monocorde a la cual la revista se había sumado.

La saga de revistas editadas por Blotta y Cascioli quedó de este modo interrumpida y *Tía Vicenta* fue el refugio laboral para varios dibujantes. La perduración de esta revista nos permitió demostrar que, a diferencia de la dictadura de Onganía, el régimen militar instaurado en 1976 se mostró permisivo con el despliegue de cierto humor político. En este caso, Landrú se presentó más como un socio del gobierno militar que como un enemigo; por eso sugerimos que posiblemente se viese con buenos ojos la presencia de su publicación. *Tía Vicenta* y *El Ratón de Occidente*, contribuían a crear una imagen de libertad que le sumaba crédito al régimen, mientras este llevaba a cabo su plan destructivo y desaparecedor. Con su humor político *Tía Vicenta* no fomentó el ataque implicado en la sátira, sino que, por el

contrario, se congraciaba con las autoridades militares al mostrarse ideológicamente afín al "Proceso". Sin embargo, este intento por generar un humor a tono con el discurso oficialista no entusiasmó a los colegas ni al público que seguía mostrándose indiferente ante las propuestas humorísticas que el mercado le ofrecía.

Esta situación comenzó lentamente a revertirse a mediados de 1978, con la aparición de *HUM®*. La revista surgió en los resquicios que habilitó la primera distensión de los mecanismos represivos, en los márgenes de la cultura masiva que le habilitó su género, el humor gráfico. Desde allí, comenzó lenta, cautelosa pero persistentemente a ensanchar la grieta en la coraza que el "Proceso" había colocado sobre la sociedad, y que para la cultura masiva había significado su reducción a una única opción dominante: la cultura "comercial", conformada por los agentes y manifestaciones culturales y periodísticas, afines a las prédicas de orden del "Proceso". En medio de la percepción (y esperanza) general de que con la fiesta mundialista se cerraba una etapa –aquella marcada por la "guerra antisubversiva"–, y comenzaba una nueva, *HUM®* propuso pensar y actuar con vistas a ese futuro.

A partir de un implícito reconocimiento de una derrota ante el poder militar, el proyecto editorial de Cascioli se despojó de aquello que lo ataba al pasado, en especial, de la frivolidad que había caracterizado a *Satiricón*. La nueva revista no se mostró irreverente pero tampoco tan tímida como *El Ratón de Occidente*. Más bien retomó el compromiso que su director había demostrado con *Chaupinela* y expresó un inconformismo más aplacado que aquel que había promovido *Satiricón* en sus inicios: no era desfachatado sino que reconocía que había una situación (el régimen dictatorial) que de momento era inmodificable: la situación de dictadura. Asimismo, recuperó la sátira y el humor negro y tragicómico, y convocó a quienes se atrevieran a reírse, burlarse y reflexionar sobre el poder imperante. El uso que hizo de lo cómico le permitió tomar distancia, cuestionar y confrontar al desvelar las prácticas, expectativas, valores y significados que los militares y sus aliados estaban imponiendo de modo autoritario y violento. Una verdadera lucha simbólica cobró forma en sus páginas con el fin –primero implícito y luego, explícito– de impedir que el poder del régimen deviniera orden, dominación simbólica, es decir, hegemonía. A partir de aquel reconocimiento del estado de cosas y del uso de lo cómico, *HUM®* exploró e identificó los márgenes de libertad permitidos por el régimen y procuró ensancharlos con enorme precaución, porque sus editores sabían de los riesgos que corrían.

La cautela y una gran capacidad para interpretar la coyuntura y actuar en consecuencia le permitieron a la revista sobrevivir. Como otras expresiones culturales, la existencia de la revista sirvió para que el gobierno militar intentase montar y sostener una endeble fachada de libertad ante las miradas externas que lo cuestionaban y presionaban. Pero los integrantes de La Urraca no entendieron que debían responder con complacencia a la supuesta permisibilidad del régimen; por el contrario, optaron por desafiarlo y desenmascararlo dentro de sus propios límites. En ello radicó la decisión de

quienes hacían la revista de no ponerse a la vanguardia de la crítica. *HUM*® sacó provecho de los cuestionamientos que hicieron personalidades más autorizadas o con mayor inmunidad ante el poder militar que sus editores y periodistas. Involuntariamente fue injiriendo en la interna militar, la cual alcanzó un nivel tal de beligerancia que por sí sola contribuyó al derrumbe del "Proceso". En 1981, cuando Cascioli supo que su revista había quedado bajo un fuego cruzado, decidió minar alternativamente cada uno de los bandos y usufructuar estratégicamente su posición.

A fines de 1982 y durante el año siguiente, *HUM*® fue reconocida como una amenaza por las fuerzas armadas. Pero estos ya no contaban con el capital simbólico suficiente como para encarar una represalia eficaz. Unos cinco años después de su primera aparición, la revista estaba en el centro de la escena política y era la segunda en ventas del país después de *Gente*, la principal exponente de la cultura comercial entre los medios gráficos periódicos. Además, era la publicación "faro" de una nueva posición en el campo de la gran producción cultural y mediática: la *progresista*. Este exitoso desplazamiento de *HUM*® desde los márgenes al centro del campo de la gran producción cultural y mediática, para ocupar allí un lugar políticamente relevante de oposición a la dictadura militar de la clase media urbana, fue posible por la conjunción de varios motivos. Además de los ya señalados, hay que destacar la gran capacidad de percepción que demostraron los editores para interpretar la sensibilidad social y, a partir de allí, crear una propuesta editorial novedosa.

HUM® construyó un contrato de lectura que reivindicó prácticas y valores que se creían perdidos, expresó y articuló nuevos horizontes de sentido, homogeneizó sentimientos, ideas e imaginarios sociales de sujetos dispersos y replegados en el espacio social y cultural ante el accionar destructivo y autoritario de la dictadura militar. Y ese contrato evolucionó de modo muy certero, lo cual generó un fuerte y activo vínculo con colegas y lectores afines a sus motivaciones, expectativas, modos de sentir y ver el mundo, y de intervenir en él. Así, cuestionó las intenciones de las fuerzas armadas de transformar en hegemonía su dominación y propuso alternativas. La revista se transformó en un espacio crítico, es decir, de debate (aparentemente) libre, donde circularon representaciones cómicas y serias de la sociedad que determinaron su posición con respecto a quienes en ese entonces detentaban el poder y quienes no, y construyeron la identidad del sector social al que esa propuesta interpeló positivamente. Además, en ella algunos lectores y productores culturales pudieron contar con una fuente de expresión, de trabajo o con la posibilidad de reencontrarse con colegas y con el público. Todos esos factores derivaron en un proceso de mutación por el cual *HUM*® dejó de ser una revista exclusivamente de humor gráfico para convertirse en una publicación seria y política de sátira.

El "programa" (o las "bases de *HUM*®" –como desafiantemente lo denominó uno de sus editoriales–) definió los blancos privilegiados de esa sátira, que actuaban en muy diversas esferas de la vida social –la cultura, la eco-

nomía, la política y la seguridad–. Un rasgo que caracterizó su formulación fue la coherencia entre las propuestas para cada una de esas dimensiones de la vida, así como entre prácticas y enunciados. En el primer caso, esa correspondencia permitió que *HUM®* ganara notoriedad y se diferenciara de los otros medios de prensa ya que criticaba a la dictadura en todos los flancos, sin demostrar punto alguno de afinidad con el régimen. (Un punto de comparación es el caso de *The Buenos Aires Herald*, que rechazaba la violencia paraestatal, ilegal y clandestina pero avalaba la política económica). Asimismo, demostrar coherencia entre prácticas y enunciados fue una de las banderas de *HUM®* contra los militares que más adhesión ganó del público. La revista adoptó una fuerte impronta moral al empecinarse en desenmascarar que las fuerzas armadas y Martínez de Hoz habían faltado a su palabra.

El contrato de lectura o programa comenzó a esbozarse entre 1978 y 1980. En diciembre de 1979 los editores dieron dos definiciones que los posicionaban en las disputas en torno al modelo económico y la censura. Con el tratamiento satírico y serio de la economía y la cultura, *HUM®* se abrió camino entre los demás medios. Desde su primer número, la revista se opuso a la política económica de Martínez de Hoz. Los esfuerzos por evitar la mutación de la economía nacional en un sentido liberal basado en la economía financiera y el ingreso irrestricto de capital extranjero fueron constantes y se sumaron a las voces críticas que ya circulaban por el reducido espacio público. Desde la revista se defendió militantemente con discursos, imágenes y con ostentación de resultados –ella misma se exhibía como producto del trabajo y de la industria gráfica argentinos– el modelo desarrollista basado en la industria y el trabajo nacional, el mercado interno y la intervención del Estado como regulador de la economía. *HUM®* criticó y satirizó a los sucesivos ministros de Economía y a sus aliados nacionales y extranjeros, también a los advenedizos –ya fueran de clases altas o medias– que procuraron sacar provecho de la nueva coyuntura sin atenerse a las consecuencias que las medidas oficiales tuvieran en el mediano y largo plazo. A las víctimas del nuevo modelo –en especial, los trabajadores–, *HUM®* les ofreció alivio a través de una posible risa tragicómica. A partir de 1980, el empeoramiento de la situación económica amplió el grupo de perjudicados a vastos sectores medios y a buena parte de la burguesía nacional, invitados de inmediato a integrarse a su comunidad de lectores. En cuanto a la cultura, el proyecto de Cascioli se sumó a las voces que cuestionaron la censura y reclamaron reglas claras. Y, cuando lo consideró necesario, no dudó en reclamarle a los lectores y a sus detractores que dejasen a un lado los prejuicios y que fueran abiertos y tolerantes (el caso de la censura era uno más entre los ataques contra las libertades). En sí, el problema de la censura se combinó con el de la "mediocridad cultural", para decirlo en los términos con los que un grupo de intelectuales caracterizaron la producción cultural dominante en el debate que organizó *HUM®*. La revista fue extremadamente crítica de las manifestaciones culturales que juzgó

"mediocres" y de sus responsables, civiles antes que militares. Los acusó de menospreciar al lector o espectador, de ser conformistas y promover lo banal y el *statu quo*, ya que privilegiaban el rédito económico antes que la calidad y el fomento de la inteligencia.

Como alternativa a esas expresiones chabacanas o *filisteas*, *HUM®* estaba dispuesta a llenar el "vacío cultural" y revertir el sentimiento de tedio que había generado la oferta cultural del "Proceso" en una parte significativa de la sociedad; especialmente, entre su propio público. De paso, se promocionó como la publicación que sí respetaba al lector. El papel de Cascioli como editor y como agente cultural fue central en esta construcción de la imagen de emisor. Cascioli impuso estándares de calidad muy elevados para sus revistas y tuvo la capacidad de convocar a los más prestigiosos humoristas e historietistas del país, a la vez que demostró un gran instinto para ver talento en principiantes o en personas sin reconocida experiencia en la gráfica y en el periodismo. *HUM®* se convirtió rápidamente en un espacio de consagración para dibujantes y para periodistas e intelectuales que compartían su punto de vista.

En relación con el proyecto económico, se sumó a las críticas que ya circulaban por otros medios e incluso a las que provenían desde el interior de las fuerzas armadas; en cuanto a la censura y a la desolación cultural, aprovechó y exploró por su cuenta la senda que María Elena Walsh había abierto con su artículo publicado en el diario *Clarín*. Tampoco fueron de avanzada sus interpretaciones de la violencia política y del terror de Estado. Las disputas simbólicas relativas a las otras dos dimensiones, la política y la seguridad, en los inicios de la revista se expresaron de modo sesgado, indirecto y ambiguo a partir del uso de alegorías, metáforas y otras estrategias de camuflaje. Esto se debía al estrecho margen de libertad que había, a la esperable prudencia o al temor y también a la falta de consensos o posicionamientos firmes al respecto. Con relación al aspecto más siniestro y aberrante de la dictadura militar –la barbarie del plan sistemático de desaparición de personas–, hubo intentos de dotarlo de cierta cuota de sentido por medio del humor negro y tragicómico, ya que de por sí escapaba a los marcos de inteligibilidad existentes. No se publicaron denuncias concretas ni se rechazó enfáticamente la violencia política, sino que se trató más bien de brindar, sutilmente, otras versiones y poner en entredicho las interpretaciones que daban los militares y la prensa dominante. Para los ya convencidos, el humor negro funcionó como guiños cómplices que reafirmaban la cohesión interpersonal y generaba cierto consuelo ante una realidad que percibían como inmodificable.

Las críticas contra el autoritarismo y el militarismo convivieron con la sátira de los históricos dirigentes de los partidos políticos, desacreditados por su interés en negociar con el gobierno de facto en el "diálogo político" al cual se los convocó en 1980. Habrá que esperar a la etapa de consolidación de la revista para que se presentase una propuesta alternativa en este

plano, que terminaría de configurar el "programa" que motivó a *HUM®* a usar lo cómico como arma.

Entre 1981 y 1982 *HUM®* terminó de definir sus "bases". Con respecto a la violencia, se definió a favor de la vida y contra la muerte. Como en el caso de la censura, fue la intervención pública de un intelectual de la celebridad de Ernesto Sabato la que le abrió el camino. Si bien los humoristas habían apelado a las mismas metáforas que utilizó Rodolfo Walsh para describir el accionar de las fuerzas armadas en su carta a la junta militar, a la hora de explicar la masacre primó la interpretación de Sabato. *HUM®* rechazó los métodos de la lucha armada, a la cual definió como "terrorismo de izquierda", pero permaneció contraria a la estigmatización de "subversivos" y "terroristas". Además, enfáticamente se opuso al método que los militares habían utilizado para poner fin a las organizaciones armadas de izquierda, que significaba haber incurrido en el "terrorismo de Estado". Pese a las amenazas y el riesgo físico que corrían sus editores y colaboradores, *HUM®* denunció la impunidad con que seguían actuando los "grupos de tarea" y difundió la imagen de unas fuerzas de seguridad torturadoras, asesinas y fuera de control.

La revista también expresó el sentimiento de miedo, incertidumbre y hartazgo que buena parte de la sociedad tenía al ver que ni las mismas autoridades militares podían controlar a sus grupos armados. El "fin de la paciencia" ante la impunidad reinante se combinó con el *mea culpa* que hizo Enrique Vázquez –primero, en 1981, en nombre del periodismo y luego, en 1982, de la sociedad– por el silencio guardado ante la represión. A partir de entender que los militares habían engañado a la ciudadanía en 1976, esta última quedaba exculpaba. La responsabilidad recaía exclusivamente en las fuerzas armadas: estas habían actuado fuera de la ley y habían reprimido únicamente a un solo bando, sin apresar a ningún integrante de la Triple A. Por todo eso, era imperioso que respondieran ante la justicia. El reclamo de justicia fue prioritario para *HUM®* en la transición a la democracia debido a que entendía que esta debía imponerse para garantizar la estabilidad política.

La exigencia de justicia hizo confluir a *HUM®* con el discurso y los reclamos de las organizaciones de derechos humanos que, como vimos, ingresaron tardíamente en la revista, después de la guerra de Malvinas. Que su ingreso no haya estado exento de conflictos dejó entrever los diversos puntos de vista que se disputaban la hegemonía dentro del espacio antidictatorial. En todo caso, el reclamo de juicio y castigo sin revanchismo sí fue aglutinador y, por sobre todo, la consigna "nunca más", que además de referirse al fin de terror de Estado aludía a la intención de establecer un rotundo punto de inflexión con el pasado. "Nunca más" se refería a la violencia ilegal y clandestina pero también iba dirigido a la intolerancia hacia la diferencia y el militarismo, es decir, a la participación de las fuerzas armadas como actor político.

Este último punto se enlaza con el enfrentamiento político entre dictadura y democracia que quedó plasmado en la revista. Con la crisis del "Proceso" que derivó en la caída de Viola y en el ascenso al poder del sector "duro" de las fuerzas armadas, se explicitó la contienda política y se definieron tajantemente los dos bandos opuestos, las dos "veredas". *HUM®* dejó de satirizar a los dirigentes políticos partidarios, apoyó a la Multipartidaria, su enemigo se redujo a los militares y a sus acólitos. Si la guerra de Malvinas dejó en suspenso esta confrontación, el colapso posterior del régimen la puso en primer plano, quedando todos los demás conflictos y temas (economía, cultura y violencia) subsumidos a ella. Fue en este momento de gran politización cuando la revista se puso a la cabeza del frente antidictatorial.

HUM® también contribuyó a fortalecer a los débiles partidos políticos y sus dirigentes. Mientras su sátira rebajaba la actuación y las pretensiones políticas de las fuerzas armadas, ofreció a los segundos el espacio serio de los reportajes para que los exponentes partidarios pudieran hacerse oír. A medida que la transición se aceleraba, la postura de la revista encontró cada vez más puntos de contacto con la propuesta esbozada por el sector renovador del radicalismo que encabezaba Raúl Alfonsín. De hecho, varios colaboradores de la revista reconocieron esa afinidad e incluso, posteriormente, ocuparon cargos políticos en su gestión. Pero lo primordial es señalar el esfuerzo de *HUM®* para volver hegemónica la opción democrática. Pese al antiperonismo de su director, sus colaboradores intentaron superar la histórica antinomia peronismo-antiperonismo, que en ese momento se tradujo en las opciones partidarias del partido justicialista y el radical. Para eso, la revista defendió un concepto amplio de democracia. Además de concebirla en los términos estrictamente políticos establecidos por el liberalismo, la democracia fue erigida como modo de vida. Desde este punto de vista, se convertía en la única alternativa posible frente a la barbarie dictatorial y el socialismo ya en retirada. La revista militó con el objetivo de contribuir a un orden democrático durable, pese a que este fuese aburrido, como advirtió uno de sus humoristas.

A quienes estuvieran dispuestos a reasumir compromisos con la realidad tras la derrota y el fin de las expectativas de cambio, la revista les ofreció una risa crítica y redentora para transitar el paulatino proceso social de extrañamiento y de pérdida de credibilidad en el poder. Con todo, el programa editorial, político y cultural no quedó circunscripto al contrato de lectura de *HUM®*, sino que lo superó de modo novedoso. La revista que había comenzado como el reencuentro de un grupo de amigos dispersos con ganas de trabajar de aquello que "mejor sabían hacer", pronto tomó forma de proyecto editorial a partir de expandir Ediciones de la Urraca y luego, de otro más ambicioso de intervención directa en la esfera pública. Sus proyectos abarcaron varios de los intereses y expectativas culturales y mediáticas de una fracción identificable con la imagen de lector construida. El acompañamiento que tuvo la revista por parte del público, la buena recepción que tuvo entre sus pares y la decisión de Cascioli de reinvertir el

dinero que *HUM®* generaba fueron hechos clave para el lanzamiento de esos nuevos emprendimientos. De esta reconstrucción de la trama cultural que la dictadura había desperdigado y fracturado, emergieron exponentes de la posición progresista en el campo de la cultura masiva.

Entre 1978 y 1983, *HUM®* fue el centro neurálgico del proceso de reconstrucción de la cultura masiva. La propuesta “progresista” congregó en el campo de la cultura masiva a quienes nunca adhirieron a la dictadura militar y a los “emigrados”, según la metáfora propuesta por De Certeau, es decir, a los que en un principio creyeron en el “Proceso” pero luego dejaron de adherir a él y a las fuerzas armadas. Estos actuaron, produjeron, generaron hábitos y estructuraron valores y sentimientos. También desde esa posición, reconocieron a colegas amigos y a contrincantes.

La formación de este nuevo punto en el espacio cultural permitió la reconstrucción de la estructura dualista que configura los campos. En otras palabras, con su surgimiento, la cultura masiva –y como parte de ella el humor gráfico y la historieta– volvió a diferenciarse en polos opuestos. El nuevo espacio que se estructuró fue crítico y alternativo, reunió a los sobrevivientes de la cultura politizada y de la moderna. De la primera recuperaba el compromiso ante la realidad y de la segunda, el énfasis por la praxis estética. Con sus diferencias, esas dos corrientes estaban en pleno proceso de abandonar o de moderar y domesticar las ansias de cambio que las habían guiado antes de la dictadura. Asimismo, en su tajante rechazo de la cultura comercial –de la cual necesitaba diferenciarse–, la posición progresista demostró desconfianza ante el dinero y el mercado, si bien siempre jugó según sus leyes porque no se proclamó anticapitalista. De este modo, creó la imagen de un supuesto desinterés por el rédito económico que no se correspondía con las prácticas de sus agentes. Debido a la fuerte impronta moral que caracterizaba a esta posición a la hora de juzgar las acciones de amigos y enemigos, en varias ocasiones este desajuste creó la reacción del público que puso en duda las verdaderas intenciones de los productores culturales. Un ejemplo de ello fueron las reiteradas explicaciones que *HUM®* tuvo que dar cada vez que sumó nuevos anunciantes. En todo caso, toda esta capacidad de convocatoria y de cobijar que *HUM®* tuvo durante la dictadura militar le permitió conformar una gran comunidad heterogénea. Una vez en democracia, esa comunidad migró, salió a la búsqueda de nuevas opciones, muchas de ellas reconocidas dentro del mismo del espacio progresista.

Por último, la interpretación dicotómica que se había construido en la academia, especialmente en los años 1980 y 1990, para explicar la acción de los medios de comunicación y de la cultura bajo la última dictadura militar ha quedado desmontada. Más allá de sus limitaciones, *HUM®* fue un espacio crítico, opositor y alternativo al régimen desde la cultura masiva misma.

BIBLIOGRAFÍA

Abós, Álvaro (2006) "Un hombre al pie del tablero" en Cascioli, Andrés: *30 años de humor político y otras perversiones*. Buenos Aires, Musimundo/Depeapá.

Abraham, Carlos (2013) *Revistas argentinas de Ciencia Ficción*. Buenos Aires, Tren en movimiento.

Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina (1995) "Militares en la transición argentina: Del gobierno a la subordinación constitucional" en Acuña, Carlos H. *et. al. Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Adamovsky, Ezequiel (2009) *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Sudamericana.

Aguilar, Gonzalo (1999) "Televisión y vida privada" en Devoto, Fernanda y Madero, Marta (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 3: La argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad. Buenos Aires, Taurus.

Alabarces, Pablo (2002) "El Campeón Mundial del Terror" en *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo.

Alabarces, Pablo (1993) *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.

Altamirano, Carlos (1986) "El intelectual en la represión y en la democracia", *Punto de Vista* Año IX, nº 28, noviembre.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980) "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel. También publicado en Revista *Hispanoamérica* nº 25-26.

Andujar, Andrea, D'Antonio, Débora, Gil Lozano, Fernanda, Grammático, Karin y Rosa, María Laura (comp.) (2009) *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires, Luxemburg.

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1998) *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Tomo 2. Buenos Aires, Norma.

Ansaldi, Waldo (2007) "La democracia en América Latina, un barco a la deriva, tocando en la línea de flotación y con piratas a estribor. Una explicación de larga duración" en *La democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ansaldi, Waldo (2007b) "La novia es excelente, sólo un poco ciega, algo sorda, y al hablar tartamudea. Logros, falencias y límites de las democracias de los países del MERCOSUR, 1982-2005" en *La democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ansaldi, Waldo (2006) "El silencio es salud. La dictadura contra la política" en Quiroga H. y Tcach, C. (comp.) *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario, Homo Sapiens.

Ansaldi, Waldo (2004) "Matriuskas del terror" en Pucciarelli, A. (coord.) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ansaldi, Waldo y Alberto, Mariana (2014) "Muchos hablan de ella, pocos piensan

en ella. Una agenda posible para explicar la apelación a la violencia política en América Latina" en Ansaldi, Waldo y Giordano, Verónica (cood.) *América Latina: Tiempos de violencias*. Buenos Aires, Ariel.

Ansaldi, Waldo y Giordano, Verónica (2012) *América latina. La construcción del orden*. Tomo II: De las sociedades de masas a las sociedades en proceso de reestructuración. Buenos Aires, Ariel.

Arasse, Daniel (1989) *A guillotina e o imaginário do terror*. San Pablo, Ática.

Avellaneda, Andrés (1986) *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bajtín, Mijail (1988) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

Bajtín, Mijail (1982) "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

Balbi, Muriel y Barrera, María Victoria (2001): "Los diarios cordobeses frente al golpe de Estado de 1976" en Gordillo, Mónica (ed.) *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*. Córdoba, Ferreyra.

Balderston, Daniel *et.al* (1987) *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza/Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota.

Baudelaire, Charles ([1855] 1988) "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor.

Berger, Peter (1999) *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona, Kairós.

Bergson, Henri ([1899] 2002) *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.

Bernárdez, Jorge y Rottman, Diego (1997) *Ni yanquis, ni marxistas… humoristas*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Besoky, Juan (2014) "'Tendencio' y 'Ortodoxio'. El enfrentamiento entre la derecha e izquierda peronista a través del humor gráfico" ponencia presentada en el Tercer congreso Internacional Viñetas Serias. Narrativas dibujadas: Debates, perspectivas y desafíos, Buenos Aires, 8 al 10 de octubre, Carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Blaustein, Eduardo (1998) "Decíamos ayer" en Blaustein Eduardo y Zubieta, Martín *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

Blaustein Eduardo y Zubieta, Martín (1998) *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

Borrelli, Marcelo (2011) "Una 'batalla ganada': *Clarín* y la compra de Papel Prensa (1976-1978) en Saborido, Jorge y Borrelli, Marcelo *Voces y silencios. La prensa argentina y al dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires, Eudeba.

Borrelli, Marcelo (2010) *El diario Clarín frente a la política económica de Martínez de Hoz (1976-1981)*. Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

Borrelli, Marcelo (2008) *El diario de Massera. Historia y política editorial de* Convicción*: la prensa del "Proceso"*. Buenos Aires, Koyatún.

Bosetti, Oscar (2003) *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires, Colihue.

Bourdieu, Pierre ([1992] 2005) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre ([1999] 2005) "Una revolución conservadora en la edición" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.

Bousquet, Jean-Pierre (1984) *Las Locas de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires, El Cid Editor.

Bravo Tedín, Miguel (2001) *Hortensia y Córdoba*. Córdoba, Ediciones del Molino.

Brocato, Carlos A. (1986) *El exilio es el nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera?* Buenos Aires, Sudamericana- Planeta.

Bróccoli, Alberto y Carlos Trillo (1972) *El humor escrito*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Burkart, Mara (2014) “La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)”, en *Contemporânea* 4 (4). http://www.historia.uff.br/nec/revista-contemporanea

Burkart, Mara (2013) “De la libertad al infierno. La revista Satiricón, 1972-1976” en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.) *Atrapados por la imagen. Arte política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa.

Burkart, Mara (2012) “Risa, sexo y censura política en la Argentina de los años setenta. La revista *Satiricón* (1972-1976)”, ponencia presentada en III Congresso Internacional do Núcleo de Estudo das Américas. América Latina: processos civilizatórios e crises do capitalismo contemporâneo, Universidad do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 27 a 31 de agosto.

Burkart, Mara (2011a) “Caricaturas de Perón en *Satiricón*, 1972-1974” en *Papeles de Trabajo*, 7, Dossier “Imagen y cultura visual”, Buenos Aires, nº 7, IDAES, marzo.

Burkart, Mara (2009-2010) “Representaciones humorísticas de la violencia en la revista *HUM®* (1978-1979)” en *Avances*, 16, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, nº 16, pp. 77-94.

Burkart, Mara (2009a) “Horcas, guillotinas y verdugos. La representación de la ‘guerra antisubversiva’ en la revista HUM®” en *Eadem Utraque Europa* [La misma y la otra Europa], Año 5, nº 9, diciembre, pp. 155-190.

Burkart, Mara (2009b) “La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística” en *Diálogos de la Comunicación*, nº 78, julio-diciembre. www.dialogosfelafacs.net/revista/index.php?ed=78

Burkart, Mara (2008) *HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1979).* Tesis de maestría en Sociología de la cultura y Análisis Cultural. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Inédita.

Burkart, Mara (2007) “La prensa de humor político en Argentina. De *El Mosquito* a *Tía Vicenta*”, *Question*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, nº 15, invierno, pp. 1-9. www.perio.unlp.edu.ar/question

Burucúa, José Emilio (2007) *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la Modernidad temprana*. Mérida (España), Periférica.

Burucúa, José Emilio (2001) *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica*. Madrid, Miño y Dávila.

Burucúa, José E. (dir.) (1999) *Arte, Sociedad y Política*, Tomo II. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires, Sudamericana.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2014) *“Cómo sucedieron las cosas”. Representar masacres y genocidios*. Madrid, Katz.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2012) “Estudio introductorio” en GROSE, Francis *Principios de la caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Madrid, Katz.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2009) “Masacres antiguas y masacres modernas” en Mudrovcic, María Inés (editora) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo.

Calveiro, Pilar (1998) *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue.

Canelo, Paula (2008) *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires, Prometeo.

Carnevale, Susana (1999) *La patria periodística*. Buenos Aires, Colihue.

Cascioli, Andrés (2005) *La revista HUM® y la dictadura militar*. Buenos Aires, Musimundo.

Chartier, Roger (2006) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manatial.

Chartier, Roger (2005) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Buenos Aires, Gedisa.

CONADEP (1984) *Informe Nunca Más*. Buenos Aires, Eudeba.

Corbatta, Jorgelina (1999) *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

Cosse, Isabella (2014) *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Cosse, Isabella (2010) *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Cosse, Isabella, Manzano, Valeria y Felitti, Karina (2010) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en Argentina*. Buenos Aires, Prometeo.

Cosse, Isabella (2009) "Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven "liberada", en Andujar, Andrea *et. al.* (comp.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires, Luxemburg.

Cossia, Lautaro (2005) *El humor en tiempos borrascosos. Una aproximación crítica a la discursividad significativamente política: Humor Registrado, 1978-1983*. Tesina de grado. Escuela de Comunicación Social Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Inédita.

Cox, David (2002) *En honor a la verdad. Memorias desde el exilio de Robert Cox*. Buenos Aires, Colihue.

Cucchetti, Humberto y Cristiá, Moira (2008) *Los sesenta y setenta: ¿Un capítulo pendiente de la Historia Argentina?*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 13 de julio. http://nuevomundo.revues.org/index39282.html

Dearriba, Alberto (1998): "Prisioneros del silencio. Julián Delgado/El Cronista Comercial" en Blaustein Eduardo y Zubieta, Martín *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

De Certeau, Michel ([1974] 2004) *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión.

De Certeau, Michel ([1980] 2000) *La invención de lo cotidiano*. México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.

De Diego, José L. (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Al Margen.

Delgado, Ariel (2003) "24/03/1976, 3:21 AM" en LA TRIBU *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires, La Tribu.

De Riz, Liliana (2007) *La política en suspenso 1966/1976*. Historia Argentina Tomo 8, Buenos Aires, Paidós.

De Santis, Pablo (1994) *Rico Tipo y las chicas de Divito*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.) (1999) *Historia de la vida privada en la Argentina, La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires, Taurus.

Díaz, César Luis (2010) *Nos/otros y la violencia política 1974-1982. El Herald, La Prensa y El Día*. La Plata, Al Margen.

Díaz, César Luis (2009) "La batalla editorial de La Nación: de la tribuna doctrinaria al pragmatismo político (1976-1979) en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 19 a 21 de septiembre, Tucumán.

Díaz, César Luis (2002) *La cuesta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires, La Crujía.

Díaz, Luciana (2004) *La revista HUMOR como forma de resistencia frente a la última dictadura militar (1976-1983)*. Tesis de maestría en Periodismo. Universidad San Andrés-Diario Clarín-Columbia University, Buenos Aires. Inédita.

Dolinko, Silvia (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa.

Dosa, Marcelo *et.al.* (2003) "1976-1977: El discurso mediático en la construcción de la hegemonía política. Las revistas *Gente* y *Somos*" en La Tribu *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires, La Tribu.

Drallny, Alejandro (2001) "*Aquí y Ahora*: Una tribuna para la ortodoxia peronista" en Gordillo, Mónica (ed.): *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*. Córdoba, Ferreyra.

Eco, Umberto (1968) *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Buenos Aires, Lumen.

Esquivada, Gabriela (2010) *Noticias de los Montoneros. La historia del diario que no pudo anunciar la revolución*. Buenos Aires, Sudamericana.

España, Claudio (dir.) (1994) *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Feld, Claudia (2015) "La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del 'show del horror'" en Feld, Claudia y Franco, Marina (dirs.) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios dela posdictadura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Felitti, Karina (2012) *La revolución de la píldora. Sexualidades y política en los sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.

Filippo, Horacio (2000) *Humor y Proceso de politización social de la dictadura a la democracia*. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

Flores, Ana B. *et al.* (2009) *Diccionario crítico de términos de humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba, Ferreyra.

Flores, Ana B. (2000) *Políticas de humor*. Córdoba, Ferreyra.

Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo (1985) *Medios de Comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.

Foucault, Michel (1999) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F., Siglo XXI.

Franco, Marina (2014) "El complejo escenario de la disolución del poder militar en la Argentina: la autoamnistía de 1983" en *Contenciosa* Año 1, nº 2, primer semestre.

Franco, Marina (2012) *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Franco, Marina (2005) "Derechos humanos, política y fútbol" en *Entrepasados. Revista de historia*, Año XIV, nº 28, pp. 27-45.

Freud, Sigmund ([1927] 1988): "El humor" en *Obras Completas,* Volumen 21. Buenos Aires, Amorrortu.

Freud, Sigmund ([1905] 1986): "El chiste y su relación con el inconsciente" en *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu.

Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Funes, Patricia (2010) "Los que queman libros. Censores en Argentina (1956-1983)" en Bohoslavsky, Ernesto *et. al.* (comp.) *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Vol. I. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento/Prometeo.

Funes, Patricia (2006) "'Secretos, confidenciales y reservados.' Los registros de las dictaduras de la Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires" en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comp.) *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario, Homo Sapiens/ UNL.

Galván, Valeria y Osuna(2014) *Política y cultura durante el "Onganiato". Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)*. Rosario, Prohistoria.

Gandolfo, Amadeo (2014): *La oposición dibujada: Políitca, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

García, Alicia (1991) *La Doctrina de Seguridad Nacional*. Vols.1 y 2. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Gené, Marcela (2008a) "Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político" en Soria, Claudia, Cortés-Rocca, Paola y Edgardo Dieleke (comp.) *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Edhasa.

Gené, Marcela (2008b) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés.

Gené, Marcela (2006) "Judeocaturas. Caricaturas antisemitas en la prensa nacionalista porteña. (1937-1939)" en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.

Gené, Marcela (2005) "Los rostros del General: Perón, del retrato protocolar a la caricatura" en *Prohistoria. Historia. Políticas de la historia*. Año IX, nº 9, pp. 83-108. Rosario, primavera.

Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura (2013) "Introducción. Atrapados por la imagen. Arte política en la cultura impresa argentina" en *Atrapados por la imagen. Arte política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa.

Getino, Octavio (1990) *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*. México, Trillas.

Gilbal-Blacha, Noemí (1999) "Introducción" en Gilbal-Blacha, Noemí y Quatrocchi-Woisson, Diana (dir.) *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.

Gilbert, Isidoro (2001) *La Fede. Alistándose para la revolución. La federación Juvenil Comunista, 1921-2005*. Buenos Aires, Sudamericana.

Gillespie, Richard (1987) *Los Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires, Grijalbo.

Gilman, Claudia (2012) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ginzburg, Carlo ([1976] 2011) *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península-Océano.

Giordano, Verónica (2014) "El erotismo en las imágenes de *Adán*, 1966-1968" en *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, nº 4, otoño.

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gombrich, Ernst ([1940] 2001): *Caricature*, Ross Woodrow & The University of Newcastle. En http://www.newcastle.edu.au/school/fine-art/publications/ernst/gombrich.html

Gombrich, Ernst ([1989] 1997): "Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica", ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Estrasburgo, 1989, en: *Gombrich Esencial*. Debate, Madrid, pp. 331-353.

Gombrich, Ernst (1996) "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en Gombrich y otros: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós.

Gombrich, Ernst (1982) "El experimento de la caricatura" en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gilli.

González Bombal, Inés (1995) "'Nunca más'. El juicio más allá de los estrados" en ACUÑA, Carlos H. *et. al. Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Gordillo, Mónica (ed.) (2001) *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*. Córdoba, Ferreyra.

Graham-Yoll, Andrew (1999) *Memoria del miedo*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Gregorich, Luis (1988) "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología" en Sosnowski, Saúl (comp.) *Represión y Reconstrucción del una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

Grimal, Pierre (1994) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

Grimberg, Mabel (ed.) (2006) *Franco Venturi Homenaje*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

Guarini, Carmen (2003) "El cine en la dictadura: evasión, censura y exilio" en La Tribu: *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires, La Tribu.

Guitelman, P. (2009) *Paradojas encarnadas. Cuerpo, técnica e historia en la revista El Péndulo durante la última dictadura militar*. Tesis de Maestría en Cultura y Comunicación, Facultad de

Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

Guitelman, Paula (2006) *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Gutiérrez, Alicia B. (2005) "La tarea y el compromiso de investigador social. Notas sobre Pierre Bourdieu" en Bourdieu, Pierre *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.

Habermas, Jürgen ([1992] 2001) *Factibilidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid, Trotta.

Hobsbawm, Eric (2009) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica-Grijalbo Mondadori.

Huyssen, Andreas (2007) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Igal, Diego (2013) *HUM®. Nacimiento, auge y caída de la revista que superó apenas la mediocridad general*. Buenos Aires, Marea.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002) *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba.

Itzkin, Silvia (2006) "Años de oro, años de barro" en Ulanosvsky, Carlos, Itkin, Silvia y Pablo Sirven: *Estamos en el aire*. Buenos Aires, Emecé.

Kahan, Emmanuel (2009) "La construcción de íconos en torno a la resistencia dictatorial. El semanario *Nueva Presencia* y la dictadura militar en Argentina, 1977-1983", en *XII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Bariloche, octubre.

Lafourcade, Alejandro (2009) *Los Irresponsables. La revista HUM® como medio opositor a la dictadura militar*. Buenos Aires, Editorial del Tratado.

Landi, Oscar (1987) *Medios, Transformación cultural y política*. Buenos Aires, Legasa.

La Tribu (2003) *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires, La Tribu.

Lechner, Norbert [1988] (1995) *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Levín, Florencia (2015) *Humor gráfico. Manual de uso para la historia*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Levín, Florencia (2013) *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Lipovetsky, Gilles ([1983] 1986) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.

Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) (2008) *El Siluetazo*. Rosario, Adriana Hidalgo.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2010) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

Lorenz, Federico (2005) "'Recuerden argentinos': por una revisión de la vulgata procesista" en *Entrepasados. Revista de historia*. Año XIV, nº 28, Buenos Aires.

Maceira, Enrique José (2004) *La Prensa que he vivido*. Buenos Aires, Dunken. Versión digital editada por la Academia Nacional de Periodismo (2006) http://www.academiaperiodismo.org.ar/publicaciones/ANP%20MAceira.pdf (Última visita 4 de enero de 2016)

Malharro, Martín y López Gijsberts, Diana (2003) *La Tipografía de Plomo. Los grandes medios gráficos en la Argentina y su política editorial durante 1976-1983*. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Malosetti Costa, Laura (2002) "*Don Quijote* en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política" en *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Mangone, Carlos (1996) "Dictadura, cultura y medios" en Revista *Causas y Aza-*

res, III (4), Buenos Aires, invierno, pp. 39-46.

Manzano, Valeria (2014) *The Age of youth in Argentina. Culture, Politics & Sexuality from Perón to Videla*. North Carolina, The University of North Carolina Press-Chapel Hill.

Manzano, Valeria (2012) "'Contra toda forma de opresión': Sexo, política y clases medias juveniles en las revistas de humor de los primeros '70" en *Sociohistórica*/ Cuardernos del CISH (29), primer semestre, pp. 9-34.

Marchini, M. Darío (2008) *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad/ Utopía, persecución y listas negras en la Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires, Catálogos.

Marimón, Antonio (2004) "La cultura de lo imposible" en Capardi, Daniel (ed.): *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004. 100 Artistas- 100 Obras en el Centenario del Diario La Voz del Interior*. Córdoba, La Voz del Interior.

Marin, Louis (1993) "Introduction" en *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Éditions du Seuil.

Martingnone, Hernán y Prunes, Mariano (2008) *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires, Libraria.

Masiello, Francine (1987) "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura" en Balderston, Daniel *et al.*, *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza/ Institute for the Study of Ideologies & Literatura, University of Minnesota.

Matallana, Andrea (1999) *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba.

Miguel, Mónica (2008) "El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los `70" en *Humor e Identidad en Córdoba, Cuadernos de Investigación* (1). Villa María, Eduvin.

Mochkofsky, Graciela (2004) *Timermam. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires, Sudamericana.

Moore, Barrington (1991) *Los orígenes sociales de la dictadura y de la democracia*. Barcelona, Península.

Muñiz, Juan Carlos (2006) *El revista SexHUM®. El sexo de los argentinos*. Buenos Aires, Musimundo.

Navarro Cima, Stella (2010) "Hortensia y Cognigni" en Flores, Ana B. (coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba, Ferreyra.

Neilson, James (2001) *En tiempo de oscuridad 1976/1983*. Buenos Aires, Emecé.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003) *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires, Paidós.

O'Donnell, Guillermo (1984) "Democracia en Argentina: micro y macro" en Oszlak, Oscar, *"Proceso", crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Osorio, Mauro (2008) "Hortensia en la transición a la democracia" en *Humor e Identidad en Córdoba, Cuadernos de Investigación* (1). Villa María, Eduvin.

Palacio, Jorge (1993) *Crónica del humor político en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.

Páramos, Ricardo (2005) "*Satiricón* (por ser usted $4)" en *Historia de Revistas Argentinas*. Tomo IV. Buenos Aires: AAER. En http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas3.asp

Paladino, Diana (1994) "El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones" en España, Claudio (dir.) *Cine argentino en democracia, 1983- 1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Panella, Claudio (editor) (2006) *La Prensa y peronismo. De la Revolución Libertadora a Carlos Menem*. La Plata, EPC Medios.

Patiño, Roxana (s/f) "*Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas 1981- 1987*" en *Cuadernos de Recienvenido* (4). San Pablo, Universidade de São Paulo.

Plante, Isabel (2013) "Recorridos de *La mujer sentada*. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires" en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela *Atrapa-*

dos por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina. Buenos Aires, Edhasa.

Plante, Isabel (2013a) *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.

Pucciarelli, Alfredo (2004) “La Patria contratista. El nuevo discurso liberal de la dictadura encubre una vieja práctica corporativa” en *Empresarios, Tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura militar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Pujol, Sergio (2007) “Rebeldes y Modernos. Una cultura de los jóvenes” en James, Daniel (dir.) *Violencia, proscripción y autoritarismo. De la Revolución Libertadora al derrocamiento de María E. M. de Perón (1955-1976)* Tomo 9, Nueva Historia Argentina. Buenos Aires, Sudamericana.

Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Booket- Planeta.

Quiroga, Hugo (2004) *El Tiempo del Proceso. Conflictos y Coincidencias entre políticos y militares. 1976-1983*. Rosario, Homo Sapiens/Fundación Ross.

Raíces, Eduardo (2010) *Mandá esas cartas. Humor y sus lectores en un marco de cambio social autoritario (1978-1980)*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de General Sarmiento/ Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires. Inédita.

Reggiani, Federico (2005) “Historietas en transición: Representaciones del Terrorismo de Estado durante la apertura democrática” en Rommens, Aarnoud (ed.) *Camouflage comics. Dirty War images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

Rivera, Jorge (1992) *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires, del Quirquincho.

Rivera, Jorge (1985) “Historia del humor gráfico argentino” en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.

Rivera, Jorge (1981) *Humorismo y costumbrismo. (1950-1970)*. Capítulo 116. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Romano, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico- literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos-El Calafate.

Romano, Eduardo (1985) “Breve examen de la historieta” en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Eduardo Romano: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa.

Romano, Eduardo (1985a) “Inserción de “Juan Mondionla” en la época inicial de *Rico Tipo*” en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Eduardo Romano: *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.

Rommens, Aarnoud (2005) “C de censura: Buscavidas y el ‘terror del signo incierto’ en *Camouflage comics. Dirty War Images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

Rotenberg, Abrasha (2002) *La Opinión amordazada. La lucha de un periódico bajo la dictadura militar*. Buenos Aires, del Taller de Mario Muchnik.

Rozitchner, León [(1982) 2005] *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires, Losada.

Russo, Edgardo (1994) *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

Russo, Edgardo y Columbres, Juan Carlos (Landrú) (1993) *Landrú por Landrú! Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires, El Ateneo.

Ruiz, Fernando (2001) *Las palabras son acciones: historia política y profesional del diario La Opinión, de Jacobo Timerman, 1971-1977*. Buenos Aires: Perfil.

Sábat, Hermenegildo (1999) *La casa sigue en orden. Cuatro décadas de historia en dibujos*. Buenos Aires, Aguilar.

Sábat, Hermenegildo (1984) *Sentido pésame*. Buenos Aires, Catálogos.

Saborido, Jorge (2007) “La prensa católica y los derechos humanos durante la dictadura (1976-11980). Una aproximación” en *XI Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, 19 al 22 de septiembre, Tucumán.

Saborido, Mercedes y Saborido, Jorge (2010) “‘Jamás la justicia podrá ser vio-

lenta': Esquiú Color y el terrorismo de Estado", *V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*, Universidad Nacional de General Sarmiento, San Miguel, 22 al 25 de junio de 2010.

Saborido, Jorge (2005) "El nacionalismo argentino en los años de plomo: la revista Cabildo y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)" en *Anuario de Estudios Americanos,* Año 62, n° 1. Sevilla (España), enero-junio, pp. 235- 270.

Sarlo, Beatriz (1993) "Raymond Williams: una relectura" en *Punto de Vista* Año XVI, nº 45, abril, pp. 12-15.

Sarlo, Beatriz (1988) "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado" en Sosnowski, Saúl (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

Sasturain, Juan (2004) *Buscados vivos.* Buenos Aires, Astralib.

Sasturain, Juan (1998) "Humor era no tener que pedir perdón" en Blaustein Eduardo y Zubieta, Martín *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

Sasturain, Juan (1995) *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Colihue.

Schindel, Estela (2012) *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María, Aduvim.

Schmitt, Carl (1985) *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Madrid, Alianza.

Scarzanella, Eugenia (2009) "Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941-1976)", en *Revista de Indias*, nº 245, pp. 65-94.

Scolaro, Carlos (1999) *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires, Colihue.

Seoane, María y Muleiro, Vicente (2001) *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires, Sudamericana.

Servetto, Alicia (1998) *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada*, 1973-1976. Córdoba, Ferreyra.

Sidicaro, Ricardo (1996) "El régimen autoritario de 1976: Refundación frustrada y contrarrevolución exitosa" en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comp.) *A veinte años del Golpe. Con memoria democrática*. Rosario, Homo Sapiens.

Sidicaro, Ricardo (1993) *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación. 1909-1989*. Buenos Aires, Sudamericana.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (2008) *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Eudeba.

Sivak, Martín (2013) *Clarín, el gran diario argentino*. Una historia. Buenos Aires, Planeta.

Slipak, Daniela (2015) *Las revistas montoneras. Cómo la Organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Sosnowski, Saúl (comp.) (1988) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

Spinsanti, Romina y Spadaccini, Silvana (2006) "Miguel Paulino Tato y Carlos Alberto Pessano: de la crítica cinematográfica a la función público" en *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones "Artes Visuales y Música" Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, octubre de 2004.

Steimberg, Oscar (2001) "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico" en *Signo&Seña* nº 12, Buenos Aires, abril.

Szir, Sandra (2011) *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires (1898-1908)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

Tcach, César (2006) "Entre la lógica del partisano y el imperio del Gólem: dictadores y guerrilleros en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay" en Quiroga Hugo y César Tcach: *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Tcach, César (1996) "Radicalismo y dictadura (1976-1983)" en Quiroga, Hugo y Tcach, C. *A veinte años del Golpe con memoria democrática*. Rosario, Homo Sapiens.

Terriles, Ricardo Abel (2010) *La clausura de una utopía: El Expreso Imaginario*. Tesina de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.

Trillo, Carlos y Bróccoli, Alberto (1971) *El humor gráfico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo (1980) *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Record.

Ulanovsky, Carlos (2010) *Tato*. Buenos Aires, Emecé

Ulanovsky, Carlos (1997) *Paren las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires, Espasa.

Ulanovsky, Carlos, *et. al.* (2009) *Días de radio (1960-1995)*. Buenos Aires, Emecé.

Valbuena De La Fuente, Felicísimo (2002) "El humor en Thomas Hobbes" en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, nº 7, pp. 47-51.

Varea, Fernando G. (2008) *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

Varela, Mirta (2005) "Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura" en Rommens, Aarnoud (ed.) *Camouflage comics. Dirty War Images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

Varela, Mirta (2005b) *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna, 1951- 1969*. Buenos Aires, Edhasa.

Varela, Mirta (2001) "Los Medios de Comunicación durante la Dictadura: Silencio, Mordaza y 'Optimismo'", en *Todo es Historia*, nº 404, marzo, pp. 50-63. En www.mediosydictadura.org.ar (Visitado el 22/06/2006)

Vázquez, Laura (2015) "Sobre una mujer calva, un pollo y una silla: las lenguas bífidas de Copi", *DeSignis*, nº 22, pp. 43-55.

Vázquez, Laura (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

Vázquez, Laura (2009) "Después del fin del arte: COPI", en *Boletín de Estética*, vol. V.

Vázquez Lucio, Oscar (1985) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 1- 1801-1939*. Buenos Aires, Eudeba.

Vázquez Lucio, Oscar (1985b) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 2- 1940-1985*. Buenos Aires, Eudeba.

Verbitsky, Horacio (1985) *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Verón, Eliseo (1997) "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía" en Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.): *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, Gedisa.

Verón, Eliseo (1985) "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media" en *Les Medias: Experiencias, recherches actuelles, aplications*. París, IREP. http://es.scribd.com/doc/284441/Contrato-de-lectura

Vila, Pablo (1985) "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil" en Jelin, Elizabeth: *Los nuevos movimientos sociales*. Tomo 1. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Villeneuve, Roland (1982) *Le musée des supplices*. Paris, Henri Veyrier.

Von Sprecher, Roberto y Reggiani, Federico (2010) *Héctor Germán Oesterheld: De El Eternauta a Montoneros*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

Walsh, Rodolfo (1998) "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar" en *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Buenos Aires, Planeta.

Williams, Raymond ([1977] 2009) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Wilson, Thimoty (2008) "Starmakers: Dictators, Songwriters and the Negotiation of Censorshp in the Argentine Dirty War" en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 6, nº 1, otoño, pp. 50-75. www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Wolf, Segio (1992) *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Letra Buena.

Fuentes y documentos

Revistas consultadas: *HUM®, Satiricón*, *Hortensia*, *Chaupinela*, *Mengano*, *El Ratón de Occidente*, *Tía Vicenta (1976-1979)*, *Rico Tipo*, *Super*HUM®, *Bang!, Feriado Nacional, HUMI, Mutantia, El Péndulo, Hurra, HUM® & Juegos, Maléfico*. Y el diario *Clarín*.

AA.VV. (1976) *El humor y la historieta que leyó el argentino*. Catálogo Tercera Bienal del humor y la historieta. Córdoba

Boletín Oficial de la Municipalidad de Buenos Aires (1972-1983)

Boletín Oficial de la República Argentina, 1974 y 1983.

Informes del Instituto Verificador de Circulaciones

INDEC (1993) *Anuario Estadístico de la República Argentina*

INDEC (1984) *Anuario Estadístico de la República Argentina 1981-1982*

INDEC (1978) *Anuario Estadístico de la República Argentina*

INDEC (1973) *Anuario Estadístico de la República Argentina*

Otras fuentes citadas

Diario *Página/12*, 9 de marzo de 2015, 23 de agosto de 2007, 2 de julio de 2006.

Revista *Noticias*, 12 de enero de 2002.

Pan Caliente nº 4, agosto de 1981

Medios & Comunicación nº 3, febrero de 1979

El Caudillo, 5 de abril de 1974

Crisis nº 25 mayo de 1975 y nº 26, junio de 1975

Nueva Presencia, Año 2, nº 19, 12 de diciembre de 1979

La Semana nº 368, 22 de diciembre de 1983

Crónica 28 de octubre de 1979

La Nación 8 de noviembre de 1979, 14 de noviembre de 1979, 25 de marzo de 1980, 28 de noviembre de 1981.

Gente, 8 de mayo de 1980

Esquiú Color nº 1126, 22 de noviembre de 1981

Tal Cual nº 75, 22 de mayo de 1981

La Prensa, 18 de junio de 1981 y 23 de junio de 1981

Fuentes audiovisuales

Vázquez, Enrique (2009) "Historia de la revista HUM®" en *Historia presente,* programa de televisión emitido por Canal 7- La Televisión Pública

Pigna, Felipe (2008) *Lo Pasado Pensado,* programa de televisión emitido el 25/06/2008 por Canal 7- La Televisión Pública.

Llinás, Mariano e Ignacio Masllorens (2006) *El humor. Pequeña enciclopedia ilustrada*, película documental.

Entrevistas

Las entrevistas fueron realizadas en forma personal para la tesis; se encuentran registradas en audio digital y aquí se presenta su trascripción.

Amengual, Lorenzo, realizada el 7 de mayo de 2010

Blotta, Oskar, realizada el de 7 de junio de 2011

Bonis, Nora. realizada el 20 de mayo de 2011

Cascioli, Andrés realizada el 22 de febrero de 2007

Cilento, Eugenio realizada el 4 de junio de 2010

Di Palma, Roberto realizada el 1º de julio de 2010

Guerrero, Gloria, realizada el 6 de septiembre de 2011

Izquierdo Brown, Sergio realizada el 18 de mayo de 2010

Langer, Sergio realizada el 24 de junio de 2010

Mileo, Eduardo realizada el 1º de junio de 2011

Peirotti, Manuel realizada el 1º de julio de 2010

Pérez Fernández, Sergio realizada el 24 de junio de 2010

Reinoso, Cristóbal realizada el 30 de junio de 2010

Sanz, Tomás realizadas el 10 y 17 de diciembre de 2010 y el 5 de agosto de 2011

Sasturian, Juan realizada el 6 de mayo de 2011

Scafati, Luis realizada el 3 de junio de 2010

Vázquez, Enrique realizada el 18 de mayo de 2011

Linares, Laura realizada el 15 de agosto de 2011

Entrevistas consultadas para la tesis realizadas por terceros

Por LauraVazquez

1. Altuna, Horacio (2008): dibujante, Buenos Aires, octubre de 2003

2. Cascioli, Andrés (2008): editor, dibujante, enero de 2007

3. Garaycochea, Carlos (2008): dibujante, Buenos Aires, agosto de 2007

5. Lima, Juan Manuel (2008), diseñador, dibujante, Buenos Aires, mayo de 2003

6. Nine, Carlos (2008): dibujante, Buenos Aires, diciembre de 2001

7. Sasturain, Juan (2008): guionista, crítico, Buenos Aires, febrero de 2002

8. Trillo, Carlos (2008), guionista, Buenos Aires, enero de 2002

Por Luciana Díaz

Cascioli, Andrés (2004: 60-65), realizada el 19 de junio de 2002

Moncalvillo, Mona (2004: 65-68), realizada el 6 de diciembre de 2004

Frenkel, Roberto (2004: 68-72), realizada el 26 de noviembre de 2004

Altuna, Horacio (2004: 74), realizada el 17 de diciembre de 2004

MD.

Esta edición se terminó de imprimir en febrero de 2017,
en Imprenta Dorrego, ubicados en Av. Dorrego 1102,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.